

الشعر العذب فكر يلمد في اللفظ عا استقرا
معانيك ارواح هياكلها اللفظ وسرك في الارواح لا في الهياكل
وانزلت بالافانواشده وتركت الخيال للشعراء
الافانواشده من الشعر معنوا واضع يأمر اليبس النباسه
اصري وكل حديثك رمز وعنه صادة الجبال الصريح

لغة الشعر الحديث في العراق

بين

مطلع القرن العشرين والدرء العالمية الثانية

د. عدنان حسين المواري



١٩٨٥

الجمهورية العراقية
منشورات وزارة الثقافة والاعلام
سلسلة دراسات
(٣٧٥)

لُغَةُ الشَّعْبِ الْحَبَشِيِّ

فِي الْعِرَاقِ

بَيْنَ مَطْلَعِ الْقُرْنِ الْعَشْرَيْنِ وَالْحَرْبِ
الْعَالَمِيَّةِ الثَّانِيَةِ

د. عَزْزَاتُ حَسَنِ الْعَوْلَاوي

الامداء

الى أبوي اللذين ألهماني حب الحقيقة.

هذه الدراسة ، اصلا ، رسالة دكتوراه قدمت الى كلية الآداب بجامعة بغداد ، وناقشتها لجنة من الاساتذة : د. أحمد مطلوب ، د. علي عباس علوان ، د. عناد غزوان ، د. كمال نشأت ، د. رزوق فرج رزوق؛ الاستاذ المشرف على الرسالة . وقد اجازتها في ١١/٥/١٩٨٣ ، مع التوصية بنشرها .

المقدمة

اللغة ، عند الناس ، شأن عام من شؤون حياتهم ، فهي وسيلتهم المشتركة في التفاهم والتفكير منذ وجدوا ، لكنها ، في الشعر ، تكتسب طابعا خاصا ، فمهمة الشاعر ان يرتفع باللغة عن عموميتها ويتحول بها الى صوت شخصي ؛ أن ينظمها من خلال رؤيته وموهبته ، في اغنى الاشكال تأثيرا ، مستمرا دلالاتها واصواتها وعلاقات بنائها وابقاعها على نحو فريد ، وعليه ، فبقدر ما يتميز الشاعر في خلق لغته الخاصة يتجلى ابداعه . فاللغة ، بهذا المعنى ، تكاد تؤلف جوهر الشعر ، ولاعجب ، اذن ، أن حظيت لدى القدماء بكل تلك العناية والاهتمام ، حتى لكأن النقد اللغوي هو عمود النقد العربي برمته ، وحتى لكأن غرام العرب بالشعر انما كان منصرفا ، قبل كل شيء ، الى غرامهم بلغته . على ان هذه اللغة التي تفجرت طاقاتها في عصور ازدهار الشعر العربي ، قد تحولت الى مجرد تقليد وزخرفة لدى شعراء التخلف والظلام .

ومنذ مطلع هذا القرن تقريبا ، شهد العراق ؛ موطن الابداع الشعري الاصيل ، تحولا ملحوظا في اوضاعه السياسية والاجتماعية والفكرية ، تمثلت ، على صعيد الشعر ، بادخال موضوعات عصرية الى القصيدة ، بيد ان شعراء تلك الحقبة لم يتمكنوا ، بحكم الآفاق المحدودة لمراحلهم ، من تطوير الشكل الموروث بما يجعله منسجما مع طبيعة موضوعاتهم العصرية ، وعليه ، فقد اتجهوا ، تارة ، الى تقليد لغة الشعر القديم ، وحاولوا ، تارة اخرى ، الجمع بين اللغة التقليدية ولغة الحياة المعاصرة . وقد كان ذلك كله ارهاصا بمحاولات اكثر نجاحا في التوجه الى تجديد لغة الشعر .

لقد حظيت حركة الشعر في العراق قبل الحرب العالمية الثانية بعدد من الدراسات التي تناولتها من زوايا متعددة وبمناهج مختلفة ، الا ان عناية تلك الدراسات بـ « لغة الشعر » كانت محدودة ، حتى لانكاد نظفر بدراسة مستقلة في هذا المجال ؛ الامر الذي يجعل من دراسة لغة هذا الشعر مسألة جديرة بالعناية ، مادامت اللغة هي مفتاح الولوج الى جوهر الشعر وحقيقته . هذا ، فضلا عن كون مثل هذه الدراسة تشكل اساسا لاغنى عنه لدراسة شعر المراحل اللاحقة ، والاكثر جدة .

تقع هذه الدراسة في ستة فصول ؛ كان الفصل الاول تمهيدا في لغة الشعر ، مبينا الخصائص الجوهرية لهذه اللغة على صعيد الكلمة وطرق النظم والايقاع . وتتبع الفصل الثاني التنوعات الاساسية في التجربة اللغوية للشعر العربي منذ نشأته حتى القرن الماضي ، مبينا ، من خلال ذلك ، تداخلات الصراع بين الحداثة والتقليد في تاريخ هذا الشعر ، ومشير الى النتائج التي ترتبت على ذلك سلبا أو ايجابا . اما الفصل الثالث فكان يرمي الى استخلاص الموقف الشعري في العراق من خلال الحالة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية فيه ، واثار ذلك في رؤية الشعراء ووعيهم الفني كما تجلى في دواوينهم وآرائهم .

لقد درست الفصول الثلاثة الاخرى الاتجاهات الفنية في لغة الشعر من خلال نماذج شخصية تمثل ستة من ابرز شعراء العراق في هذه الحقبة هم: عبدالحسن الكاظمي (بين ١٨٦٥ و١٨٧٢ - ١٩٣٥) ، ومحمد رضا الشيبيني (١٨٨٩ - ١٩٦٥) وجميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣ - ١٩٣٦) ، ومعروف الرصافي (١٨٧٥ - ١٩٤٥) وعلي الشرقي (بين ١٨٨٩ و١٨٩٢ - ١٩٦٤) ، ومحمد مهدي الجواهري (بين ١٨٩٩ و١٩٠٣ - ٠٠٠٠٠٠) . فقد دار الفصل الرابع على بيان خصائص لغة « النهج التقليدي » ضمن بعدي « الارتجال » في شعر الكاظمي ، و « الصنعة » في شعر الشيبيني . ودار الفصل الخامس على « اضطراب لغة الشعر » ضمن بعدي « التلفيق » الذي يؤلف الطابع الغالب

لشعر الرصافي ، و « السهولة » التي تؤلف الطابع الغالب لشعر الزهاوي ، بالرغم من تداخل البعدين ببعضهما ، واستنادهما الى النهج التقليدي اصلا . ودار الفصل الاخير على تلمس بوادر التجديد في لغة الشعر متمثلة : في التحول المضطرب عن خطائية اللغة القديمة ومباشرتها الى لغة اقرب الى الهمس وادعى الى التعبير عن الوجدان لدى علي الشرقي . وفي استثمار تقنيات متنوعة وتوفير امكانيات رفيعة بلغ بها الجواهري مبلغا مرموقا من الجهارة والتفجر والصفاء . ثم ختمت الدراسة ببيان الآثار التي وفرتها خصائص الحداثة للحركة الشعرية اللاحقة ونتائجها .

لقد اعتمدت في كشف اتجاهات لغة الشعر وخصائصها على دواوين الشعراء اساسا ، كما استعنت كذلك بالدراسات التي كتبت عن الشعر الحديث في العراق والتي كان لها فضل السبق في هذا الميدان ، في حين امدتني جهود النقاد واللغويين القدامى وكتب النقد الحديث ، العربية والاجنبية . بذخيرة نظرية اغنت منهج البحث ومادته .

اما استاذي المشرف الدكتور رزوق فرج رزوق فقد أولى هذه الرسالة من رعايته الكريمة مالا يحيط به الشكر والامتنان . وقد كان لي من روحه العلمي الرفيع وايمانه بالحداثة ما أتاح لي حرية في القول وسعة في الرأي ابتغيت من ورائهما الاخلاص للحقيقة العلمية التي أراها ، والاسهام في نهضة شعرنا العربي الحديث ، آملا ان اكون قد وفقت الى شيء من ذلك . كما ينبغي لي ان اشيد بما افدته من اساتذتي الافاضل ، اعضاء لجنة المناقشة الذين ابدوا من الآراء والملاحظات ما كان خالصا لتسديد هذا البحث واغنائه ، فلهم مني اجزل التقدير . وختاما ، الى اولئك الاساتذة والاصدقاء الذين امدوا هذه الرسالة بجهودهم الكريمة اتوجه بوافر الشكر والعرفان .

الفصل الاول

تمهيد في لغة الشعر

تنوعت المواقف من الشعر تنوعاً لا يحصى على مر العصور • ومع أن
 أحداً لم يستطع أن يجحد تأثيره السحري وقوة نفوذه ، إلا أن الموقف منه
 كان يزداد اشكالا كلما تعقدت الطبيعة الثنائية للنشاط البشري (الممارسة
 العملية - الابداع الفكري) • « ففي مرحلة مبكرة من تاريخ الحضارة لم
 يكن التمييز بين الحقيقة الشعرية والحقيقة الموضوعية قائما ، بل كانت الفوارق
 بينهما مطموسة في أكثر الأحوال • اذ كانت جميع ضروب القول تجري على
 صورة من الرمز التلقائي ، وكان التعبير في أكثره مجازيا ، والخيال دوما
 حاضرا ليصف عالم الحقيقة ويفسره • وهذا ما عناه شيللي عندما زعم في « دفاع
 عن الشعر » أن جميع أنواع القول ، في طفولة العالم ، كان ضربا من الشعر »^(١) •

هذا « الضرب من الشعر » لم يكن ، عصر ذاك ، محتاجاً الى تسوينغ
 أو دفاع ، بيد ان الافتراق المتزايد لمجالي النشاط الانساني ، كان يفضي ،
 بالمقابل ، الى تمييز تدريجي في وعي الوجود ، تميز بين « الادراك الموضوعي »
 نسبيا ، لاشياء العالم ووقائعه وظواهره ، وبين « تخيلها ذاتيا » ، الامر الذي
 القى على عاتق اللغة مهمة « مزدوجة » •

١ - مناهج النقد الادبي بين النظر والتطبيق ، ديفد ديتس ، ترجمة :
 محمد يوسف نجم ، مراجعة : احسان عباس ، دار صادر - بيروت
 ١٩٦٧ ، ص ١٧ •

ومع تنظيم المبادئ الاخلاقية والشرائع والمذاهب ، صار استعمال اللغة بطرائق أخرى ، ولأغراض غير نقل الحقائق الموضوعية ، يغدو مظنة للريبة ، « اذ ما دام هذا الشعر لا ينقل الحقيقة ، أفلا يعد منافياً للأخلاق ؟ أو ، على الأقل ، عديم الجدوى » (٢) ؟

ان أجلى تعبير عن النظرة الثنائية للنشاط البشري قد ورد على لسان أفلاطون الذي أقرّ بفاعلية ذلك « الجزء الخسيس في النفس » ، الجزء اللاعقل « الذي يتملكه الشعر ، على حد تعبيره ، لكنه ، بدلا من أن يولي هذا الجزء العناية التي يستحقها ، اكتفى بالدعوة الى قمعه » (٣) .

على أن أفلاطون نفسه ، قد عزا سطوة الشعر وخطورته الى ما يضيفه الشاعر بكلماته وجمله من الوان تلائم كل فن ، وأنه انما يخلب ألباب الناس بصورة التعبير والسحر الكامن في الوزن والايقاع ، « فاذا ما نزعنا عن الشعر قلبه الشعري ، فلا شك أنك تستطيع ان تراه على حقيقته عندما يتحول الى ثر » (٤) .

وهكذا ادى التميز الواضح للغة الشعر ، وتفردها عما سواها من ضروب القول الاخرى ، الى الاعتقاد بأن الشاعر ملهم ذو رأي « لا يستعمل اللغة كما يستعملها عامة الناس بل ينطق عن وحي » (٥) . وكان هذا « الوحي » شيطانا من الجن يقذف الشعر في روع الشاعر العربي القديم ، بل ان هذا الشيطان قد ظل حيا حتى ابان العصور الاسلامية (٦) .

٢ - مناهج النقد الادبي : ١٧ ، ١٨ .

٣ - الجمهورية (الكتاب العاشر) ، دراسة وترجمة : فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ، ص ٥٦٣ .

٤ - نفسه : ٥٥٦ .

٥ - مناهج النقد الادبي : ١٨ ، ١٩ .

٦ - جمهرة اشعار العرب ، ابو زيد القرشي ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر بالقاهرة ، ١/٤٣ وما بعدها . الفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، جواد علي ، بيروت ١٩٧٢ ، ١١٨/٩ - ١٢٢ .

وبالرغم مما ينطوي عليه هذا التصور من بدائية ، فانه يعبر أيضا عن موقف رمزي من طبيعة الشعر ذاته ، تشير اليه كلمة « شيطان » الذي عرف عنه أنه مصدر « السحر » . واذا كانت مهمة الشعر سحرية في البدء ، وهي « ان يحرك في الانسان الرغبة في ما يمكن ويجب تحقيقه »^(٧) ، فان هذه المهمة ما كانت تتخذ وجهاً واحداً في مجتمع لم يعد جماعياً ، انما صار ينقسم ويتصارع ، فكانت مهمة الشعر تتنوع جراء ذلك .

لقد أنجز أرسطو خطوة حاسمة حين قرر : « أن من الاشياء التي يمكن أن تعد غير متماثلة ، توجد اشياء تمثل موضوعا للابداع الخلاق ، بينما توجد أشياء أخرى تشكل موضوعا للنشاط العملي »^(٨) . ولكن برغم أهمية التمييز الأرسطي بين الممارسة والابداع ، الا أن العلاقة بينهما ظلت معرضاً لتصورات واجتهادات شتى ، تراوحت بين اعتبار الشعر « محاكاة » وبين اعتباره عالماً مطلقاً قائماً بذاته ذا وظائف غير محدودة^(٩) . ومن مجمل هذه الأفكار تتبين التداخلات الكثيرة التي ينطوي عليها فن الشعر ، وتوسع ، جراء ذلك ، الامكانيات المتزايدة التي ينبغي أن تضطلع بها اللغة في الشعر .

٧ - دراسات ماركسية في الشعر والرواية ، جورج طومسون ، ترجمة : ميشال سليمان ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٧ . ونظير هذه الفكرة عند القدماء في : الفن التاسع من الجملة الاولى من كتاب الشفاء لابي علي ابن سينا ، ضمن كتاب : فن الشعر ، أرسطو ، ترجمة وتحقيق : عبدالرحمن بدوي ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٦١ - ١٦٢ . منهاج البلغاء وسراج الادباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ١٩٦٦ ، ص ٨٦ .

٨ - الممارسة والشعر ، سوشودولسكي ، ترجمة : عبدالسلام رضوان ، (نقلا عن كتاب « الاخلاق » لأرسطو) ، مجلة الثقافة ، عدد (٧) ، السنة (٩) ، بغداد - تموز ١٩٧٩ ، ص ٢٩ . أرسطو ، عبدالرحمن بدوي ، مطبعة التأليف والترجمة والنشر - مصر ١٩٤٤ ، ص ٢٦٨ .

٩ - ينظر العرض المركز لنظريات الشعر عند الغربيين في : مناهج النقد الادبي : ١٥ - ٢٨٥ .

ان الطبيعة الأساسية للشعر ، النابعة من التعبير عن الرغائب الانسانية واثارة النزعات الطليقة في ذات الفرد والجماعة ، قد جعلت من لغة الشعر عرضة للتنوع المستمر ، ليس بين أمة وأمة ، أو بين عصر وآخر فقط ، انما بين شاعر وآخر ايضا ، بل انها قد تكتسب تنوعات ملحوظة حتى لدى الشاعر الواحد في تجارب شعرية مختلفة .

ان الجهود العظيمة التي بذلت لانهاء ثنائية النشاط الانساني قد أثمرت نظرة جدلية لوجهي هذا النشاط ، ترى في الممارسة مصدراً للشعر ، في الوقت الذي يشكل فيه الشعر طابعها الانساني الخلاق ، وعليه ، فالممارسة والشعر تعبران عن نوعين متداخلين للنشاط الانساني ، وهما ، في الوقت نفسه ، أسلوبان متميزان للحياة ، ففي حين تضفي فكرة الممارسة طابع التنظيم العقلاني والنفعي على الحياة ، فان الشعر ينظم الحياة على أسس اخرى تتأكد فيها الأهمية الخاصة للمصادر غير العقلانية في الشخصية ، انفعالاتها وخيالاتها ورغباتها ، انه التعبير عن مناخ داخلي وتجربة داخلية ، ومع ذلك ، فلا ينبغي النظر الى أسلوبَي الحياة هذين على أنهما نوع من الاختيار يستبعد أحدهما الآخر ، بل ان فيهما عنصراً مشتركاً ، ذلك هو « الخيال » خصيصة البشر الخلاقة (١٠) .

ان كلا من « الابداع او الابتكار العلمي تمتد جذوره بعمق في استخدام الخيال ، كذلك يلعب الخيال الدور البارز في النشاط السياسي » والعناصر الاساسية التي تشكل الخيال هي الشعب والمجتمع الانساني والمعاونة والعاطفة والوان الضرورة التي تنطوي عليها الحياة الانسانية » (١١) .

١٠- الممارسة والشعر : ٣٦ .

١١- نفسه : ٣٥ .

يتجسد الخيال في الشعر بلغة القصيدة ، فباللغة يفجر الشاعر ، وهو يبدع القصيدة ، اعلم حالاته الوجدانية تفردا وخصوصية في رؤيته لموضوعه (عالمه) ، انه « يظهر طرقا جديدة لرؤية العالم وللحلم بالعالم » (١٢) . ولذلك يتميز الخيال في الشعر بالكثافة والغرابة ، والقصيدة ، من بين سائر فنون القول الاخرى ، اعقدها تركيباً وأدقها بناء .

ولا يقتصر دور الخيال في الشعر على توليد الصور الحسية لغرض التوضيح والتبيين ، او التهويل والايهام ، ولا على التأليف بين عدد متباين من العناصر ، او تنظيم التجربة الشعرية على نحو معين لاجل غاية محددة فقط ، كما هو الشأن في الخيال العلمي او التقنية والصناعة في الفنون (١٣) ، انما هو ، فوق ذلك ، يعني ، كما يقول كولريديج ، تلك القوة التركيبية السحرية التي تشيع نغما وروحا يمزج ويصهر الملكات احداها بالآخرى ، هذه القوة التي تكشف عن نفسها في توازن الصفات المتنافرة واشاعة الانسجام بينها . . . انه « حالة عاطفية غير عادية ، وتنسيق فائق للعادة » (١٤) .

على هذا ، فان الخيال يقوم بخلق درجة من النظام وحالة من التوازن بين وحدة وصراع دوافع التجربة الشعرية وبواعثها ، بما يحقق أقل درجة من كبت هذه الدوافع أو استبعادها ، وأعلى درجة من الاستجابة لها وتوحيدها ، وهو « لا يظهر في شيء ، في جميع الفنون ، بقدر ما يظهر في احالة فوضى الدوافع المنفصلة الى استجابة موحدة منظمة » (١٥) .

١٢ - الابتكار الحقيقي والزائف ، بير كامارا ، ترجمة : عادل العامل ، مجلة الطليعة الادبية ، عدد (٧) ، بغداد - تموز ١٩٧٩ ، ص ٢٤ .

١٣ - مبادئ النقد الادبي ، ريتشاردز ، ترجمة وتقديم : مصطفى بدوي ، مراجعة : لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦١ ، ص ٣٠٩ - ٣١١ .

١٤ - الشعر والتجربة ، ارشيبالد مكليش ، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي ، مراجعة : توفيق صايغ ، دار اليقظة العربية - بيروت ١٩٦٣ ، ص ٥٣ .

١٥ - مبادئ النقد الادبي : ٣١٥ .

ان ميزة الخيال هذه انما تتجلى في اللغة بحيث « ينظم الشعر نمطاً فريداً من الكلمات غير قابل للاعادة ، وتكون كل كلمة موضوعاً بقدر ما هي اشارة ، وتستعمل بصورة لا يمكن لأية منظومة خارج القصيدة أن تتبأ بها » (١٦) .

٣

تتميز اللغة ، من سائر مواد الفنون الاخرى ، بطبيعة وغايات مزدوجة « باعتبارها صورة للواقع ورمزاً له ؛ باعتبارها ادراكاً « حسياً » للشيء ، وتجريداً له » (١٧) . كما انها تحيا ، في الوقت نفسه ، بموجب قوانينها الخاصة وما تتمتع به من وجود مستقل نسبياً تستمد من اصولها واستعمالاتها وارتباطاتها المتنوعة باعتبارها وسيلة للاتصال والتعبير ، فهي طريقة تفكير ، وهي ، لذلك ، عرضة للتغير والاندثار (١٨) . على ذلك ، ينبغي التمييز ، بشكل دقيق في الشعر ، بين « اللغة » التي هي شأن عام ، و« الكلام » الذي هو شأن خاص (١٩) . ذلك أن الطبيعة المزدوجة للغة انما تتجلى في الشعر ، بكل خصوصيتها ، يقول شيلر : « ان اللغة تعبر عن جميع الاشياء بمعايير العقل ، لكن المطلوب من الشاعر أن يعبر عن الاشياء جميعاً بمعايير الخيال . الشعر يتطلب الرؤيا ، أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم . معنى ذلك أن الكلمة تنزع من الشيء الذي يفترض أن تمثله طبيعته المحسوسة والفردية ، وتفرض عليه خاصة

١٦- نظرية الادب ، اوستن وارين ورينيه ويليك ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة : حسام الخطيب ، مطبعة خالد الطرايشي - دمشق ١٩٧٢ ، ص ٢٤٠ .

١٧- الاشتراكية والفن ، ارنست فيشر ، ترجمة : اسعد حليم ، دار القلم - بيروت ١٩٧٣ ، ص ٤٥ .

١٨- الشعر - كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث درو ترجمة محمد ابراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة - بيروت ١٩٦١ ، ص ٨٣ .

١٩- الثابت والمتحول (٣- صدمة الحداثة) ، ادونيس ، دار العودة - بيروت ١٩٧٨ ، ص ١٥ .

من عندياتها ، طابعا عاما غريبا عنه • وبذلك لا يتمثل الشيء بحرية أو لا يتمثل أصلا ، وانما يوصف فحسب » (٢٠) •

ولا يقتصر الامر على الكلمة المفردة انما يتعداه الى التركيب ايضا ، فواء تركيب نحوي واحد قد تكمن معان مختلفة ، و « الاتفاق بين التنظيم النحوي والنفسي ... مطلب نادرا ما نلقاه » (٢١) • وبسبب عدم الدقة في مطابقة الكلمات للأفكار « يتم الانتقال من الفكرة الى الكلمة خلال المعنى ، فقي كلامنا يوجد دائما التفكير الخفي ؛ الاصل الفرعي » (٢٢) ، ولان الانتقال المباشر من الفكرة الى الكلمة مخوف بالمصاعب ، فان الشعراء طالما شكوا من قصور الكلمات عن تجسيد احساسهم •

ومن جهة اخرى ، فبقدر ما يتعين على الشاعر أن يستمد من تقاليد الماضي ، يتعين عليه ايضا أن يستعمل اللغة استعمالا مغايرا ، « اذ ما من جيل يمكن أن يحس بنفس الطريقة التي كان يحس بها من سبقوه » (٢٣) • وكما تكتسب الطرائق المتنوعة في استعمال اللغة لدى شاعر معين او عصر معين قدرا من النظام هو ما يطلق عليه عادة مصطلح « المعجم الشعري » ، وكما أن الشاعر قد لا يستطيع الافلات من العرف اللغوي السائد في عصره ، الا أن عليه ، كذلك ، أن يبدع وينمي أسلوبه الخاص به تبعا لذوقه ومزاجه وتنوع تجاربه ، فقد يكون مقتصدا او مسرفا ، هادئا او صاخبا ، رشيقا او نشطا ، « بل ان الشاعر قد يستعمل كل حيل اللغة من البساطة الكاملة الى البلاغة المعقدة ، فيذكي حرارة عاطفته آثا من خلال الایجاز ، وآثا من خلال الاطناب ، وطورا من طريق حذف التفصيلات ، وطورا من طريق التكرار » (٢٤) •

٢٠- الاشتراكية والفن : ٤٥ •

٢١- التفكير واللغة ، فيجوتسكي ، ترجمة : طلعت منصور ، مصر ١٩٧٦ ، ص ٢٦٣ •

٢٢- التفكير واللغة : ٢٩٦ •

٢٣- الشعر - كيف نفهمه ونتذوقه : ٨٤ •

٢٤- الشعر - كيف نفهمه ونتذوقه : ٨٧ •

وبالرغم من أن الشعر يتضمن كلاً من مستويي الكلام : الخارجي والداخلي (الخطابة ، التماور ، المناجاة ، وسائر العناصر الأخرى)^(٢٥) ، إلا أننا نقوم القصيدة بالقدر الذي يتجلى فيه صوت الشاعر الخاص بما يجعل اللغة معبرة عن حقيقة نفسه في اللحظة التي يكتب فيها حتى لكأنه يخلق عالمه في قصيدته مثلما يخلق لغته ، بحيث نجد « الألفاظ القصيرة والطويلة ، الحسية والمجردة ، القديمة والحديثة ، وكلها يسند بعضها بعضاً لتكون مجموعة متناسقة حية »^(٢٦) . فاللغة كالتربة عرضة للتشقق والشحوب مهما خصبت ، وهي « تحتاج الى انعاش متواصل حتى لا تصبح مجدبة عقيمة . والشعر هو النبع الرئيسي لصيانة اللغة وتجديدها »^(٢٧) .

في الشعر ، تغير الكلمات من صفاتها بأن « توجد في ظروف أكثر غرابة ، والتأثير الذي تولده الكلمة فعلاً عبارة عن توفيق بين أحد تأثيراتها الممكنة والظروف الخاصة التي توجد فيها »^(٢٨) ، فإن تأثير الكلمة في سياق ما ، غيره وهي في سياق آخر . ولما كان السياق يعني « النظم اللفظي للكلمة وموقعها من ذلك النظم »^(٢٩) ، فهو ، بهذا المعنى ، ينبغي أن يشمل — لا الكلمات والجمل . . . السابقة واللاحقة فحسب — بل القطعة كلها . . . ، كما ينبغي أن يشمل — بوجه من الوجوه — كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات . والعناصر غير اللغوية المتعلقة بالمقام الذي تنطق فيه الكلمة ، لها ، هي الأخرى أهميتها البالغة في هذا الشأن »^(٣٠) .

٢٥- التفكير واللغة : ٢٦٨ - ٢٧٩ ، ٢٨٤ - ٢٩٨ .

٢٦- الشعر — كيف نفهمه ونتذوقه : ١٠٠ .

٢٧- نفسه : ٨٤ .

٢٨- مبادئ النقد الأدبي : ١٩٠ .

٢٩- دور الكلمة في اللغة ، ستيفن اولمان ، ترجمة : كمال محمد بشر ، المطبعة العثمانية ، ط ٣ ، ١٩٧٣ ، ص ٥٤ - ٥٥ .

٣٠- دور الكلمة في اللغة : ٥٥ .

وبالرغم من أن أولى الافكار التي توجه القصيدة انما تنبعث من معاني كلماتها . غير أن هناك احياءات اخرى تشع بها المعاني لا تقل اهمية عنها ، تتمثل أساسا ، في « تلك الشبكة من التفسيرات والتخمينات التي تصدر عن المدلولات »^(٢١) ، فضلا عن التموجات الصوتية السمعية للألفاظ ، سواء تلك التي تتمتع بقدرة على محاكاة دلالاتها ، أم حين تندغم جميعا ، بشكل فعال ، ضمن سياق القصيدة . وهكذا « تسهم كل جوانب اللغة فيما يحدثه الكلام من تأثير عاطفي او انفعالي ، فالنبر والايقاع والتنغيم واختيار الكلمات واللواحق ونظام ترتيب الكلمات ومواقعها في الجمل والعبارات — هذه الأشياء كلها قد يكون لها نصيب في احداث هذا التأثير »^(٢٢) . وبناء على ذلك تكون الكلمة في الشعر أشبه بموَلَّد اشاري مشع لعدد من المواقف والافعال والأوضاع التي تتسم بالتشابك والانسجام ، والدقة والغرابة والحيوية ، الامر الذي يجعل الشعر دائما يرمي الى « جعل اللغة اشد تركيزاً وأكثر دقة وامتلاء بالحركة الايقاعية »^(٢٣) . وهذا هو ما يميز الاستعمال « الاتفعالي » للغة من الاستعمال « العلمي » الذي تستخدم فيه الكلمات استخداماً « هامدا » يقتصر على توجيه الفكر الى عدد محدود نسبياً ، ومنطقي عادة ، من صفات وخصائص أوضاع شائعة^(٢٤) . فالفرق بين الكلمة في الشعر وبينها خارجه هو الفرق بين المغزى والمعنى ، وهو يشبه الفرق بين اللؤلؤة والحصاة ؛ بين الموجة والكيان ، بين الطاقة والجسم ، حتى يمكن القول : ان الشاعر يتناول الالفاظ ثم يهشمها ويقطعها ويذروها ويحرقها ثم يخلق منها شيئاً جديداً^(٢٥) ، بحيث يتألف من طريقة نظم الكلمات مغزى موحد ، ومن جرسها سياق ايقاعي موحد ، وتستحيل القصيدة الى بنية دلالية — ايقاعية .

٣١ — مبادئ النقد الادبي : ١٨٣ .

٣٢ — دور الكلمة في اللغة : ٩٢ .

٣٣ — الشعر — كيف نفهمه ونتذوقه : ١٠٢ .

٣٤ — مبادئ النقد الادبي : ١٨٦ .

٣٥ — الشعر — كيف نفهمه ونتذوقه : ١٠٣ .

يتضح مما سلف أن ليست للالفاظ بذاتها مزية ، انما تكتسب تأثيرها من حالة نظمها على نحو مخصوص^(٣٦) . وليس لها خارج القصيدة سوى مجال محدود من التأثيرات يختلف طبقا للحالات التي توجد فيها . هذا اذا استثنينا ، طبعا ، ذلك النوع من الالفاظ العتيقة ، الذي سماه ابن الاثير « المتوعر » او « الوحشي الغليظ »^(٣٧) . او التي زادها طول الاستعمال ابتذالا ، او تلك الالفاظ التي ماتزال « نيئة » لم تنضج بعد ولم يتوطد استعمالها في اللغة ، كأن تكون اجنبية اورديئة الاشتقاق او ما شاكل ذلك^(٣٨) .

٤

اذا كان « التنسيق الفائق للعادة » يتجلى في الطريقة الفريدة لنظم الكلمات ، فان « الحالة العاطفية غير العادية » انما تكشف عن نفسها بطريق المجاز والايقاع : « المبدئين الرئيسين الناظمين للشعر ، وهما متلاحمان يتبع احدهما الآخر »^(٣٩) .

يؤلف المجاز بين عدد كبير من العناصر المتنوعة اللازمة للرؤية الشعرية بما يخلق من علاقات جديدة بين الكلمات ، ففي المجاز يفيض المعنى الظاهر للفظ الى معنى آخر باطن هو « معنى المعنى »^(٤٠) ، او هو المعنى التخيلي « الذي لا يمكن أن يقال انه صدق ، وان ما اثبته ثابت ، وما نقاه منفي ، وهو مفتن المذاهب ، كثير المسالك ، لا يكاد يحصر الا تقريبا ، ولا يحاط به

٣٦- دلائل الاعجاز ، عبدالقادر الجرجاني ، تعليق وشرح : محمد عبدالمعنى خفاجي ، مكتبة القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٣١٧ - ٣٢٢ .

٣٧- المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر ، تحقيق : محمد محي الدين عبدالحميد ، القاهرة ١٩٣٩ ، ١/١٥٦ ، ١٥٧ .

٣٨- موسيقى الشعر ، اليوت ، ترجمة : محمد النويهي ضمن كتابه : قضية الشعر الجديد ، دار الفكر ومكتبة الخانجي ، ١٩٧١ ، ص ٢٢ - ٢٣ .

٣٩- نظرية الادب : ٢٣٩ .

٤٠- دلائل الاعجاز : ٢٦٢ - ٢٦٣ .

تقسيمًا وتبويبًا» (٤١) ، وهو سبيل الشاعر الى الابداع والاختراع ، ومثله فيه « كالمستخرج من معدن لا ينتهي » (٤٢) . ذلك أن المجاز حين يقيم علاقات بين الاشياء التي لا علاقة بينها ، فانه يفجر في اللغة امكانيات آسرة وعميقة لنقل « الحالة العاطفية غير العادية » حية الى القلب ، وتلك هي حقيقة المعنى في الشعر (٤٣) ، هذا المعنى اشار الى طبيعة ابو نواس في قوله :

غير أني قائل ما أتاني من ظنوني ، مكذب للعيان
أخذ نفسي بتأليف شيء واحد في اللفظ ، شتى المعاني
قائم في الوهم ، حتى اذا ما رمت معمى المكان
فكأنني تابع حسن شيء (*) من امامي ، ليس بالمستبان (٤٤)

وبالرغم من تعدد طرق المجاز ، اضافة الى فنون البلاغة الاخرى كالتشبيه والكناية ، والتي تؤلف جميعاً طرائق نوعية في التعبير الشعري ، الا أن الاستعارة ، من بين سائر انواع المجاز ، هي اشدها دهاء واعظمها قدرة على تنظيم اشياء مختلفة لا توجد بينها علاقة من قبل ، وكما لو أن الامر يجري تلقائياً (٤٥) . ذلك لأن الاستعارة هي الطريقة المثلى لاستبطان الأفكار ونقل تأثيراتها بما تخلقه من صور ورموز ، وسواء أكانت العلاقة التي تخلقها الاستعارة بين معاني الكلمات علاقة مشتركة أم ضدية ، قريبة أم بعيدة ، فأنها تضع الاشياء في علاقات حية جديدة (٤٦) . ومن قبل أثر عن أرسطو : « أن

٤١- اسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : هـ . ريتز ، استانبول ١٩٥٤ ، ص ٢٤٥ .

٤٢- نفسه : ٢٥٠ - ٢٥١ .

٤٣- الشعر والتجربة : ٨٠ .

*- ينظر : ديوان ابي نواس ، تحقيق : أحمد عبد المجيد العزالي ، ص ١٨ .

٤٤- ديوان ابي نواس ، تحقيق : بهجة عبد الغفور الحديثي ، دار الرسالة - بغداد ١٩٨٠ ، ص ٢١٦ . وينظر : الثابت والمتحول (٣) - صدمة

الحدائة) : ٢٩١ - ٢٩٣ .

٤٥- مبادئ النقد الادبي : ٣١٠ .

٤٦- الشعر والتجربة : ٩٤ - ٩٥ .

الاستعارة الجيدة تشتمل على الإدراك الحدسي لسر التجانس في الاشياء غير المتجانسة»^(٤٧) . وعليه ، فان فاعلية الاستعارة ليس في حسيته او غرابتها فقط ، انما في عمق استجابتها للاحاساس بالتجربة اساساً ، « فالصورة المجازية لا تقتصر على الحس وحده ولكنها تولد افكاراً واحاسيس تتجاوزه »^(٤٨) ، و « قد تفقد الصورة طبيعتها الحسية . . . ومع ذلك فهي تمثل احساساً لا يقل عن الاحساس الذي تولده لو كانت على درجة قصوى من الحسية والوضوح »^(٤٩) ، ورغم هذا فان « الاستعارة تكون اكثر عمقا في الشعر حين تلتئم الفكرة او العاطفة مع الصورة الحسية »^(٥٠) .

ولا تكمن اهمية المجاز في الغلو او الاسراف فيه ، ففي كل لغة كثير من المجازات الميتة التي لا تغني شيئاً ، أما الصور الناجحة فتعتمد على فاعليتها ، « في التأثير على بقية التجربة »^(٥١) : ذلك ان « الصور تعيش ضمن علاقات »^(٥٢) ، والشاعر يقوم بعملية اختيار فائقة لاستبعاد ما هو دخيل ، وتنظيم وتكثيف ما هو أصيل وحيوي ، فليست كل الاشياء ذات قيمة متساوية^(٥٣) ، وعليه فالقصيدة « تنسيق للعلاقات الحية والصور التي يقوم بها الشاعر لجعلها جميعاً ثير أو تسند أو تنسخ بعضها البعض »^(٥٤) .

ان دور المجاز ، والاستعارة منه خاصة ، يقوم على تحويل اللغة من حقيقتها الموضوعية الى حقيقة شعرية ، من المفهوم الجزئي الى المنظور الكلي ، فبالصورة المتزاوجة والرموز والتشبيهات والكنيات يتحقق تجانس فائق بين

٤٧- نفسه : ٩٧ .

٤٨- الشعر - كيف نفهمه ونتذوقه : ٨٠ .

٤٩- مبادئ النقد الادبي : ١٧٢ .

٥٠- الشعر - كيف نفهمه ونتذوقه : ٦١ . مبادئ النقد الادبي : ١٩٧٣ .

٥١- مبادئ النقد الادبي : ١٧٥ .

٥٢- الشعر والتجربة : ٦٨ .

٥٣- مبادئ النقد الادبي : ٣١٤ .

٥٤- الشعر - كيف نفهمه ونتذوقه : ٦٤ .

لحمة القصيدة وسداها ؛ القريب ، والبعيد فيها ، وذلك « بابرار علاقات لم نرها من قبل أمام أعيننا »^(٥٥) ، بمعنى ان المجاز لا يستبطن المعنى فقط انما يضعه ضمن بنية منظورة جديدة . صحيح ان هذه البنية لا تقتصر على الصور وحدها ، فهناك اصوات الكلمات التي من خلالها تكون القرائن ، وخلال القرائن تنبلج الصور ، ولكن من خلال العلاقة بين الصور نحس نكهة المعنى في الشعر^(٥٦) .

مثل هذه اللغة شبيهة بلغة «النشوة» عند أبي نواس ؛ تلك التي « تسجد اللغات لها » كما يقول والتي هي « مخالف لفظها لمعناها »^(*) .

٥

اما الايقاع فهو حركة تموج (تدفق وانسياب) « صوت المعنى » في الشعر ، « ذلك ان بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطا حيويا ، لأن المعنى قد يضع تماما اذا فقدت القصيدة موسيقاها^(٥٧) . وعليه ، فالايقاع يؤلف ، باعتباره خصيصة عريقة من خصائص التعبير الانفعالي ؛ شأن الموسيقى والرقص - الشكل الخاص بالمعنى في الشعر . وهو يصدر عن اندفاع التأثيرات الصوتية للالفاظ وتتابع النبرات والتقطيعات والزخارف بتيار الوزن والقافية ، وبالطبع فان هذه التأثيرات لاتحدث بمعزل عن مغزاها في سياق القصيدة ، « فاللفظ من حيث هو صوت لا يمكن فصله عن تأثيراته الاخرى »^(٥٨) ، والطريقة التي يؤثر بها قد تختلف تبعا للانفعال والدلالة وحالة التوقع وسلامة التركيب ومجموع الظروف التي يدخل فيها ، « والكلمة الناجحة هي التي تستطيع ان تشبع هذه التوقعات جميعاً في نفس الوقت »^(٥٩) . وعليه « فاللفظ

٥٥- الشعر والتجربة : ٩٥ .

٥٦- نفسه : ١٠١ .

*- ديوان ابي نواس ، تحقيق : احمد عبدالمجيد الغزالي ، ص ٩ .

٥٧- موسيقى الشعر ، نفسه : ٢٠ .

٥٨- مبادئ النقد الادبي : ١٩١ .

٥٩- نفسه : ١٩٢ .

القيح هو اللفظ الذي لا يلائم السياق الذي جاء فيه»^(٦٠) ، كما « لا يبلغ تأثير صوت الكلمات اقصى قوته الا من خلال الايقاع »^(٦١) .

يشير الايقاع ، اعتماداً على الوزن اساساً، حالة من التوقع والترقب التي يحدثها تتابع المقاطع والتفعيلات ، تعلو أو تهبط تساوقاً مع طبيعة الطاقة الانفعالية في التجربة^(٦٢) ، فالإيقاع ، على هذا ، حالة من تنظيم التوتر الانفعالي وشحن تأثيره في وقت واحد ، شأنه في ذلك شأن المجاز . ويمثل الوزن الشكل الخاص للإيقاع الذي يبرز تحديد حالة التوقع ، بأن ينظم تتابع الايقاعات في نسق زمني معين يمكن « الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الاخر على اكبر نطاق ممكن »^(٦٣) . وباستعمال القافية يكاد يصبح تحديد التوقع الايقاعي كاملاً ، والى هذا التحديد يعزى تأثير نظام الوزن اساساً ، « فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب »^(٦٤) ، واستناداً على حالة التوقع التي يثيرها الوزن فان « النظم الذي لا نجد فيه غير ما نتوقعه بالضبط دائماً ، بدلاً من أن نجد فيه ما يطور استجابتنا الكلية ، هو مجرد نظم رتيب يبعث على الضيق »^(٦٥) . ولكن مع ذلك فان قدرة الوزن على زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة ، انما تتجلى في « أن المقاطع التي تبدو هزيلة عديمة الموسيقى والحيوية في النثر او الشعر المنشور ، غالباً ما تكتسب دسامة وغزارة وموسيقى عميقة حينما ترد في كلام منظوم ، حتى في ذلك الكلام الذي لا يبدو أنه يتميز ببناء وزني دقيق »^(٦٦) .

٦٠- موسيقى الشعر : ٢٢ .

٦١- مبادئ النقد الادبي : ١٩٢ .

٦٢- موسيقى الشعر : ٢٢ .

٦٣- مبادئ النقد الادبي : ١٩٤ .

٦٤ ، ٦٥- مبادئ النقد الادبي : ١٩٥ .

٦٦- نفسه : ١٩٩ .

يمثل الوزن « الاطار الآلي او العرفي، الذي يستطيع الشاعر في داخله او بارتسامه له أن ينمي الحركة الشعرية »^(٦٧) ذلك أن « نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الاساس او القاعدة التي يتباعد منها ثم يعود اليها »^(٦٨) ، ومع ذلك فانه يمثل في الوقت ذاته « الحرية التي يمكن أن يمارسها الشاعر في اطار الضرورة التي فرضها على نفسه — هي صوت الشاعر الخاص يتحدث من خلالها العرف التقليدي الوضعي »^(٦٩) .

بناء على ذلك يمكن القول : « ان الوزن يحدث تغييراً في نظام الشعور »^(٧٠) ، فهو « يكسب الكلام مظهر الصنعة وبذلك يكون له اثر « الاطار » بدرجة كبرى ، فيعزل التجربة الشعرية عما في الحياة من احداث عارضة دخيلة »^(٧١) . ورغم ذلك فان جريان القصيدة على ايقاع واحد ليس امراً لازماً ، انما تقرره طبيعة التجربة التي يصدر عنها الشاعر ، فاذا كان الشعر الغنائي الخالص محتاجاً الى وحدة الايقاع مثلاً ، فان القصيدة الطويلة قد تحتاج الى تنوع الايقاع استجابة لحالات الصعود والهبوط في التجربة العاطفية ، وبهذا التنوع تتم الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة الكلي، بل ان هناك حالات عاطفية تقتضي خلخلة الايقاع والهبوط به الى ما يشبه النثر، حتى ليتمكن القول : ان القصيدة الطويلة قد تكون محتاجة احياناً الى لغة النثر من خلال المجرى العام لبنائها الشعري »^(٧٢) .

٦٧- الشعر — كيف نفهمه ونتذوقه : ٥٠ .

٦٨- الشعر — كيف نفهمه ونتذوقه : ٥٠ .

٦٩- نفسه : ٥١ .

٧٠- مبادئ النقد الادبي : ١٩٩ .

٧١- نفسه : ٢٠١ .

٧٢- موسيقى الشعر : ٢٢ .

نخلص مما سبق الى أن تفرد لغة الشعر انما يتجلى في تلك العلاقات المزدوجة للكلمات ببعضها : فالكلمة بقدر ما هي معنى ، هي في الوقت نفسه اكثر من معنى ؛ انها اشارة وصوت ايضا ، وهي ، بقدر ما يقتضي المعنى أن تخضع لنظام نحوي في علاقتها بغيرها ، تكون منظومة بدقة في سياق بلاغي — مغزى^(٧٣) . ولغة القصيدة ، بقدر ما هي بنية دلالية — حقيقية ومجازية ، فهي كذلك تنظيم — بنية ايقاعية (جرس ، اسلوب ، وزن ، قافية) ، بحيث يكون الشكل هو الوجه الأغنى للمضمون . ومن هذا كله تنسج الوحدة الشاملة للقصيدة ، والى هذه الوحدة يمكن أن يعزى تأثير الشعر .

عليه ، يمكن أن نصف لغة الشعر بانها حالة نظم الكلمات بما يجعلها زاخرة بالدلالة ، هذه الدلالة التي تنبجس من تزاوج علاقة الحقيقة بالمجاز من جهة ، والبناء بالايقاع من جهة اخرى .

٧٣- دلائل الاعجاز : ٤٣ - ٤٤ ، ٨٧ - ٨٨ ، ١٠١ - ١٠٢ .

الفصل الثاني

اساسيات نظرية في لفته

الشعر العربي

لغة الشعر العربي قبل الاسلام

١

نشأ فن القول العربي — بحكم بيئته وعراقته — نشأة ذات طبيعة شفهية — ارتجالية^(١) ، ووظيفة بيانية — حسية ، مقياسها الابانة والوضوح^(٢) ، ويبدو أن ارتقاء العربية التدريجي الى لغة شعرية ، كان يتم ، شيئاً فشيئاً ، عبر ما تكتسبه من تنظيم ايقاعي بالدرجة الاولى ، ربما كان « السجع » من أول مظاهره ، فهو يجمع الى البيان ضرباً من الايقاع^(٣) .

اما مصدر هذا الايقاع فهو ذلك النشاط الدائم الذي كان العربي يديه حيال بيئته الطبيعية ، والذي بلور صنوفاً شتى من أنماط العمل والعلاقات والظواهر الاجتماعية التي كانت ، في الوقت نفسه ، مصدراً اساسياً للغة ذاتها .

ومهما تكن ألوان الايقاع الاولى التي تلون بها فن القول العربي ، وسبل تطورها ، فانها اكتسبت ، بمرور الزمن ، قوة سحرية مبعثها تأثيره الغنائي الذي يرهف النفس ويشحذ طاقتها على العمل ، حتى لقد نسب الشعر الى وحشي الشياطين^(٤) . وعلى ذلك عدالوزن والقافية من مستلزمات الشعر الاساسية^(٥) ،

١ — البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق : عبدالسلام هارون ، مطبعة دار التأليف بمصر ١٩٦٨ ، ٢٨/٣ - ٢٩ .

٢ — نفسه : ٧٥/١ ، ٣٧٧ - ٣٧٩ .

٣ — تاريخ الادب العربي ، بروكلمان ، ترجمة : عبدالحليم النجار ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٧٤ ، ٥١/١ . دراسات في تاريخ الادب العربي ، كراتشكوفسكي ، ترجمة : محمد المعصراني ، موسكو ١٩٦٥ ، ص ٩ . الفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ، ١٣٧/٩ - ١٣٩ .

٤ — جمهرة اشعار العرب : ٤٣/١ . تاريخ الادب العربي : ٤٥/١ - ٥٠ .

٥ — نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق : كمال مصطفى ، نشر : مكتبة الخانجي بمصر والمثنى ببغداد ، ص ١٥

حتى أن ابن رشيق اعتبر «الوزن أعظم أركان الشعر ، وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية ، وجالب لها ضرورة» (٦) .

ان اقتران الشعر المبكر بالغناء - الانشاد (٧) ، قد كرس الطبيعة الشفهية - الارتجالية للغة الشعر ، كما كان سببا في الدقة الصارمة التي تميز بها عروض الشعر العربي ، فقد كان على هذه اللغة أن تستجيب ، شيئا فشيئا ، لتلك الضرورات المتنامية التي يقف وراءها الايقاع اساساً ، ولم يكن هذا أمراً عصياً على العربية ، فقد مكنتها غناها ورهافتها أن تجمع كلا من «المرونة» و«الدقة» في التعبير عن العلاقات التركيبية (٨) ، وهما أبرز ماتستازبه لغة الشعر العربي . على أن هذه الخصائص كانت تجد أفضل مستوى للتعبير عنها والسعي لتطويرها على يد شعراء موهوبين غالباً ، تدفعهم الى ذلك تجارب ومعارف عصرهم الذاتية والاجتماعية ، في حين كان المقلدون والمتكلفون منهم يجنحون بها الى النمطية والجمود (٩) . ذلك أن ظهور نظام ايقاعي مقرر ، هو نظام البحر والقافية ، انما يدل على تكامل مستوى الايقاع في الشعر العربي ، الا أنه يمثل في الوقت نفسه ، أمانة على ظهور بدايات التقليد ، لا في ايقاع هذا الشعر ، وانما في لغته ايضا ، والشعر الذي وصلنا ، والذي قال عنه الجاحظ : انه «حديث الميلاد ، صغير السن ، أول من نهج سبيله وسهل الطريق اليه ، امرؤ القيس بين حجر ، ومهلل بن ربيعة» (١٠) ، انما يمثل ، في الواقع ، مرحلة الانتقال من شعر المقطوعة الى شعر القصيدة .

٦ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، مصر ١٩٦٣ ، ط ٣ ، ١/١٣٤ .

٧ - تاريخ الموسيقى العربية ، هنري جورج فارمر ، ترجمة : جرجيس فتح الله المحامي ، دار مكتبة الحياة - بيروت ، ص ٥٩ . الشعر والانشاد : جميل سعيد ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، مجلد ١٤ ، بغداد ١٩٦٧ ، ص ٦١ وما بعدها .

٨ - تاريخ الادب العربي : ١/٤٣ ، دراسات في الادب العربي : ٦ .

٩ - الفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ٩/٩٨ .

١٠ - الحيوان ، تحقيق : عبدالسلام محمد هارون ، مصر ١٩٣٨ ، ١/٧٤ ..

ومع أن شعر المقطعات الذي نقل إلينا لا يكاد يذكر ، لا من حيث كمه ولا صحة نصوصه^(١١) ، إلا أن بإمكاننا أن نعزوه إلى الاتفعال المباشر بتجربة واقعة هي من قبيل ما أشار إليه الجاحظ و« هو أن يصرف (القائل) وهمه إلى الكلام ، وإلى رجز يوم الخصام ، أو حين يمتح على رأس بئر ، أو يحدو ببعير ، أو عند المقارعة أو المناقلة ، أو عند صراع أو في حرب ، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذي إليه يقصد ، فتأتيه المعاني أرسالا ، وتنثال عليه الالفاظ اثيالا »^(١٢) .

وعليه ، فإن اعتماد هذا اللون من الشعر على الارتجال التلقائي ، هو الذي يقف وراء شعبية أفكاره واقتضابها وبساطة لغته^(١٣) ، فالييت أو الشطر (المصراع) هو الوحدة البائية والايقاعية التي تبنى عليها القطعة عادة ، والرجز هو البحر الغالب^(١٤) ، وهو قريب من السجع الموزون^(١٥) ، أما القافية فقد تتغير من قطعة إلى أخرى^(١٦) ، وقد يتغير حرف الروي في القطعة الواحدة^(١٧) ، إضافة إلى اشتماله على عيوب الشعر المعروفة التي لم يكد ينجو منها أحد من القدماء^(١٨) .

-
- ١١- تنظر أمثلة منه في الامالي ، ابو علي القالي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ ، ١٣٠/٢ - ١٣٢ . النقائض ، تحقيق : بيفان ، ط ليدن ١٩٠٥ ، ١١٣/١ .
 - ١٢- البيان والتبيين : ٢٨/٣ .
 - ١٣- الرجز - نشأته ، أشهر شعرائه ، جمال نجم العبيدي ، بغداد ١٩٧١ ، ص ٧٦ - ٧٩ .
 - ١٤- العمدة : ١٨٩/١ .
 - ١٥- دراسات في تاريخ الادب العربي : ٩ ، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ١٧١/٩ .
 - ١٦- النقائض : ٢/١ - ٥ .
 - ١٧- الامالي : ١٣١/٢ .
 - ١٨- الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، تحقيق : دي غويه ، ليدن ١٩٠٢ ، ٢٩ - ٣٥ . الموشح ، أبو عبيد الله المرزباني ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر ١٩٦٥ ، ص ٤ - ٢٥ .

لقد كان ذلك كله مدعاة لتمييز الرجز من القصيد ، كما ميزوا السجع من الخطب^(١٩) ، ف قيل للمقصد شاعر ، « ولذلك راجز ، كأنه ليس بشاعر ، كما يقال : خطيب او مرسل او نحو ذلك »^(٢٠) . ويبدو أن الرجز — الذي « سمي رجزاً لاضطرابه »^(٢١) — لم يكن مقتصراً على نمط بعينه ، انما كان يعني الأشعار القصار المضطربة البناء الناقصة عن الأصل (المجزؤة) كالرمل والهزج^(٢٢) . قال ابن جني : « كل شعر تركب تركيب الرجز سمي رجزاً »^(٢٣) . و « التركيب » الذي تشترك فيه هذه الأضراب من الشعر هو : تقارب التفعيلات من جهة ، فالهزج « سمي بذلك لتقارب أجزائه ... حسلاً على صاحبيه ... وهما الرجز والرمل ، اذ تركيب كل واحد منهما من وتد مجموع وسبين خفيفين »^(٢٤) ، وعليه جعلوا كل كلام متقارب متدارك هزجاً^(٢٥) . ثم هو ، من جهة أخرى ، قصر الأعاريض (المصاريع) ، فجعلوا « عامة المجزوء ... رملاً »^(٢٦) .

فاذا أضفنا الى تقارب أجزاء التفعيلات ، وقصر الاعاريض ، الحرص على التقفية ، أدركنا شدة الضائقة اللغوية التي يدفع اليها الشاعر ، اذ عليه أن يأتي بالقافية بعد كل ثلاث كلمات أو أقل في المصراع ، أو بعد أربع تفعيلات متقاربة الأجزاء ، ومعادة ، في أحسن الأحوال ، فكان الشاعر — وهو بعد طري المهارة — مضطراً، جراء ذلك، الى اجراء تغييرات متنوعة في تركيب الجمل.

١٩- البيان والتبيين : ١٣٩/١ ، لسان العرب (رجز) : ٢١٧/٧ .

٢٠- العمدة : ١٨٦/١ .

٢١- اللسان (رجز) : ٢١٨/٧ .

٢٢- نفسه (قصد) : ٣٥٤/٤ .

٢٣- نفسه (رجز) : ٢١٨/٧ .

٢٤- اللسان (هزج) : ٢١٤/٣ .

٢٥- نفسه .

٢٦- نفسه (رمل) : ٣١٥/١٣ .

وكمية الالفاظ : اضافة او اختصارا او انتقاء ، فضلا عن التغيرات الاخرى في بنائها الصوتي والصرفي والنحوي ، وهو ما سمي بعدئذ « ضرائر الشعر »^(٢٧) ، واذا كانت هذه التغيرات جارية على سائر أجزاء البيت . فانها أكثر جريانا على كلمات القافية خاصة ، وهي التي سميت مجتمعة « عيوب الشعر »^(٢٨) ، والتي يعد الرجز أوفر مصدر لها ، الامر الذي تسبب في اضطراب بنائه ، حتى جعلوا « الرمل من الشعر : كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء »^(٢٩) .

اما عدد أبيات القطعة فربما بدأت بمصرعين فأكثر ، انسجاما مع الاحساس بوقع القافية ، وبساطة الأفكار المراد التعبير عنها وقصرها . وقد جعلها أبو الحسن الاخفش ثلاثة أبيات . ويبدو أنها نمت تدريجيا تساوقا مع الحاجة الى التعبير عن أفكار اغزر حتى زادها ابن جني الى عشرة او خمسة عشر بيتا ، « فاما ما زاد على ذلك فانما تسميه العرب قصيدة »^(٣٠) .

ان المادة الاولية التي تتيح لنا معرفة المراحل التي قطعتها الارجيز ، والزمن الذي استغرقته وهي تتحول الى قصيد ، غير معروفة على وجه التحديد ، ولكن يبدو أن هذا التطور قد استغرق زمنا ليس بالقصير ، حتى ليتمكن القول مع غرناوم : « ان الفاصل ما بين الرجز والقريض — وهو الشعر بالمعنى المعروف — قد ظل حاداً الى عهد متأخر جدا »^(٣١) .

٢٧- القافية والاصوات اللغوية ، محمد عوني عبدالرؤوف ، مصر ، ١٩٧٠ ، ص ١١٧ وما بعدها ، وعن « الضرائر » ينظر كتاب : ضرائر الشعر ، محمد بن جعفر التميمي القزاز ، تحقيق : محمد زغلول سلام ومحمد مصطفى هدارة ، مصر ، ١٩٧٣ .

٢٨- نقد الشعر : ١٩٦ .

٢٩- اللسان (رمل) : ٣١٥/١٣ . الموشح : ٢٣ .

٣٠- اللسان (قصد) : ٣٥٥/٤ .

٣١- دراسات في الادب العربي ، ترجمة : احسان عباس ورفاقه . بيروت ١٩٥٩ ، ص ١٤١ .

لقد اقترنت بدايات ظهور القصيدة العربية بنشوء بيئات قبلية شبه مستقرة (القرى) ، ترأسها أسر مرموقة الثروة والقوة والجاه ، لها ، فضلا عن رجال القبيلة ، حاشية من الاتباع والعييد تقوم على شؤون خدماتها ، ولها علاقات خارج الجزيرة حيث البيئات الأكثر تحضرا ، وقد تبسط نفوذها على القبائل المجاورة الأقل منها شأنًا ، وترتبط معها بتحالفات مالية وعسكرية • وقد قيضت لها هذه المكانة ان تستأثر بأحسن المراعي خصبا وتتخذها أحماء لها • ويبدو ان هذه السياسة كانت سببا في تمرد نفر من رجال القبيلة او القبائل الاخرى ، واضرام حروب طويلة جراء ذلك (٣٢) •

لقد تنوعت اسباب الحياة في امثال هذه البيئات ، وامتزجت روافدها بألوان متداخلة ، وقيضت الثروة الوفيرة التي تقدمها جهود الآخرين ، والاستقرار النسبي لنمط الحياة ، احساسا فياضا يقوي من الرغبات الحرة في التمتع بسائر اللذات الحسية الممكنة من قبل ابناء هذه الاسر واتباعهم ، كما يدفع الى مزيد من الاعتداد بقيم الفروسية والحرب ، فضلا عن تلك الحيوية والرهافة والبطالة التي تسم الحياة في الصحراء • فاذا اضعنا الى ذلك الموهبة الشخصية ، والرغبة في الابتكار والافادة من الحصيلة المتطورة نسبيا لتقاليد فن الشعر ، ادركنا ان اسبابا شتى تضافرت على التمهيد لظهور القصيدة ، وعلى هذا فليس مصادفة ان يكون المهلهل وامرؤ القيس — وهما من ابناء هذه البيئات — اول من نهج سبيل الشعر (القصيدة) ، وسهل الطريق اليه ، على حد تعبير الجاحظ (٣٣) •

٣٢- الفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ٣٤٣/٥ •

٣٣- الحيوان : ٧٤/١ • الشعر والشعراء : ٥٢ • العمدة : ١٨٩/١ •

ان ما يميز القصيد من الشعر هو ارادة الشاعر في تنقيحه وتجويده وتهذيبه ، وانما « سمي الشعر التام قصيدا لان قائله جعله من باله فقصد له قصدا ، ولم يحتسه حسيا على ما خطر بباله وجرى على لسانه ، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ، ولم يقتضبه اقتضابا » (٣٤) .

ان الحساسية الحرة للشاعر البدوي قد اتسع افقها ، وغدت تكتسب بالتدريج ، سمة اجتماعية تنحو للتعبير عن الرغائب والظواهر والصراعات والمعتقدات التي اثرتها حالة الاستقرار النسبي للمجتمعات القبلية، الامر الذي خلق ضرورات كافية للافصاح عن احساس وافكار اكثر تنوعا ، وهو ما كان يقتضي من الشاعر مهارة متزايدة لاتقان فنه ، تجلت في التنوع الغزير والتميز لعروض الشعر ، مما اتاح سعة اكبر في حرية القول ، كما حفزته دقة هذا النظام المقترنة بالحاجة الى اطالة القصيدة على استعمال لغة متطورة . وخلال ذلك كانت الكلمات تخضع لتغيرات كثيرة في بناها ، فتزايدت وظيفة الادوات في اللغة ، وتعقد نظام العلاقات التركيبية بين الفاظها . بمعنى ان ظهور القصيدة استدعى ضرورة تهذيب اللغة وانتقاها والرغبة بها عن الخشونة والجمود بما يلائم الاحاسيس والايقاعات الناشئة ، فكان ذلك مدعاة لشحذ رهاقتها التعبيرية ، والارتقاء بها فوق تعدد اللهجات .

لقد عزيت هذه المهمة الى عدى بن ربيعة الذي « سمي مهلهلا لانه هلhel الشعر اري ارقه » (٣٥) ، وكان « اول من قصد القصائد » (٣٦) ، كما توطدت على يد قريبه امرئ القيس تقاليد ومواصفات القصيدة القديمة (الكلاسيكية) (٣٧) التي تعتبر المعلقة نماذج لها .

٣٤- اللسان (قصد) : ٣٥٤/٤ .

٣٥- الشعر والشعراء : ١٦٤ .

٣٦- العمدة : ٨٧/١ .

٣٧- البيان والتبيين : ٨٤/٤ . الشعر والشعراء : ٥٢ .

يصدر امرؤ القيس في شعره عن روح وثني - بدوي يرى كمال الحياة في نشاط الطبيعة ، كما تجسده الوقائع القائمة في البيئة الصحراوية ، وليس لديه فكر متميز يرقى على الواقع ويسعى الى تجاوزه او اعلاؤه . وعليه فقد كانت لذته القصوى ، لا في تهديم هذا الواقع وتغييره ، انما بالاندماج فيه والسعي لاقتناصه والتلذذ الآني بامتلاكه والسيطرة عليه^(٣٨) ، وذلك بممارسته عيلا (الفروسية ، والصيد ، والرحلة ، والطبيعة) ، وعاطفيا (المرأة ، والخمرة ، والتغني بجماليات الطبيعة) او بالخوف والرغبة منه (الزمن ، والموت) . وتلك هي موضوعات القصيدة القديمة التي لم يكن الشاعر ليجد حرجا في تعددها .

ان ارقى صور الرغبة في امتلاك الواقع ، كانت تتم بسحب هذا الواقع ، بتدخلاته البشرية والطبيعية ، الى داخل الذات : تذكره واستحضاره ، وتشخيصه ومحاورته وتوهم صفة الحياة فيه ، الحنين اليه والتحسر عليه ، انتقاء اجمل مافيه ومحاولة نمذجته وتلوينه ووصفه ببناء شعري . ذلك هو شعر امرؤ القيس^(٣٩) . وتلك هي الصفة الغالبة على الاتجاه العام لشعر ما قبل الاسلام ، مع الاخذ بنظر الاعتبار تنوع طبيعة هذه الممارسات وتطورها واختلاف طرائق التعبير عنها .

ان التعامل الظاهري مع الواقع قد افضى بالشاعر الجاهلي الى التعامل مع اللغة بالطريقة نفسها ، فقد استعار كلماته من البيئة ، وهي في كثرتها الكاثرة ، ترد بصيغ جامدة ودلالات حسية خالصة ، وتستعمل لاداء وظيفة بيانية بحيث تكون العلاقة بين الكلمة ومعناها علاقة دال بمدلول ، ونادرا ما

٣٨- ديوان الشعر العربي (الكتاب الاول) ، اختاره وقدم له : علي احمد سعيد (ادونيس) ، صيدا - بيروت ١٩٦٤ ، المقدمة : ص ٢٣-٣٠ .

٣٩- امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة ، ايليا حاوي ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ١٦٤ - ١٩١ .

يستفاد من خصائصها الإيحائية^(٤٠) وما دامت مهمة القصيدة هي التعبير عن ممارسة الشاعر لوقائع الحياة القائمة ، وتمثلها تمثلاً لغوياً إيقاعياً ، فإن النسيج العام للقصيدة يتألف عادة من جمل خبرية ترمي إلى استحضار هذه الممارسة أو تشخيصها بتركيب بسيط هو الزمن الماضي في الأكثر . وهناك أيضاً ما يمكن أن نطلق عليه « الزمن الدائم » الذي ينبثق من الحاضر ، ولكنه يمتد بالفعل أو المشتق أو بالجملة الاسمية ، ليشير ، بنسب متفاوتة إلى الماضي والمستقبل وكأنه يقرر حالة غير محدودة ، قائمة أبداً . ويجري تركيز هذا الزمن بزيادة تشخيص الحدث في الجملة عن طريق ربطه بعلاقات ظرفية (امكنة ، ازمته ، جهات .. وما أشبه) ، أو بتوكيده ، إضافة إلى وصفه بالأبعاد والألوان (النعت ، الخبر ، الإضافة ، التشبيه ..) . كما يوطأ له بادوات مثل : الا . رب ، الواو ، الفاء وسواها ، تبعاً لما يسمح به الوزن .

ولما كان الطابع الخبري - الوصفي هو الغالب ، فإن الوصف إما أن يكون : تراكمياً يرتبط بالعطف والجر والإضافة والنعت وما إلى ذلك ، وإما : تنويعياً - تلوينياً يطغى عليه التشبيه التعادلي بالادوات (كأن ، الكاف ، مثل ، شبه ...) ، والوصف ، في كلا حاله ، يرمي إلى النمذجة غالباً .

أما محاورة الواقع وخلع صفة الحياة عليه ، بالحنين إليه ، أو التحسر عليه ، فبالرغم من أنها لا تشكل عماد القصيدة ، بل ترد في أثنائها ، إلا أنها أكثر أجزاء القصيدة غنى وتنوعاً في البناء اللغوي بما يتيح لتجربة الشاعر قدراً أكبر من الطلاقة .

وغني عن البيان ، أن هذه الظواهر اللغوية لا تختلف من شاعر لآخر فحسب ، إنما تختلف أيضاً من غرض لآخر حتى لدى الشاعر نفسه ، تبعاً لصله الموضوع بذات الشاعر ، وطريقة رؤيته له ، ومدى تمكنه من تمثيل الحصلة الفنية التي انتهت إليه . فأمرؤ القيس يصدر عن إحساس ذاتي في تجربته

٤٠- دراسات في تاريخ الأدب العربي : ١٣ .

الشعرية حتى حين يلتزم بأعراف القبيلة ومواضعاتها (تأثره لاييه) ، ولذلك غلب عليه طابع التمرد والمغامرة والتحدي ، مما اضفى على شعره انفعالا ملحوظا بالحياة ، فسر تفوقه هو - كما يقول الامام علي - أنه « لم يقل لرغبة ولا لرهبة » (٤١) .

الى جانب ذلك ، فان اثر التقاليد الشعرية لسابقه بادية في شعره ، فقد بدأ بالوقوف على الاطلال تأثرا لاسلافه . ورغم ان التراث الشعري السابق لا مراء القيس لم يصلنا ، لكننا نستطيع ان نقرر ان نظام الوزن والقافية الذي اتبعه لم يكن قد تم ابتداعه فجأة . كما ان تلك الترصيعات اللغوية كالسجع والجناس والطباق والتنظيم والتقطيع داخل البيت ، وتصريع مطلع القصيدة ، وتجاوز ذلك الى تصريع بدايات المقاطع ، او ابيات اخرى من سائر القصيدة ، اضافة الى الطرائق الاخرى للتركيب اللغوي ومستوياته البلاغية كالتشبيه والكناية والمجاز والاستعارة وسواها . كل ذلك مما لا يمكن ان يكون من ابداع الفطرة وحدها .

٥

لم يكن الشعراء ، بعد امرئ القيس ، يصدرون في شعرهم عن نفس الدرجة من الحرية التي كان زعيمهم يتمتع بها ، انما كان عليهم ان يوفقوا بين انفعالهم الذاتي بمجريات الحياة ، وبين ما يمليه عليهم سلطان الاعراف القبلية والاجتماعية (طرفه ، غنرة مثلا) . فقد غدت الشقة بين ذات الفرد والجماعة تتسع مع اتساع القرى شبه المستقرة وتعددتها وزيادة افتتاحها على البيئات الأكثر تحضرا ، وظهور الثروات الخاصة القائمة على ملكية الارض والماشية والعبيد ورأس المال التجاري (التبادلي والنقدي) وبعض الصناعات ، ونشوء الاسواق التي تعرض فيها البضائع وتسوى المنازعات بما يتيح مناخا اكثر امانا

لازدهار التجارة^(٤٢) ، واستجابة لهذا الواقع ، صار الميل الى التعبير عن التجارب الداخلية ينحسر شيئا فشيئا ، ويتجه بدلا من ذلك الى اسباغ قيم عرفية عامة على زعامات ذات طبيعة قبلية - مالية في وقت واحد ، وقد ترتب على ذلك ان غدت الموضوعات الاساسية للشعر محدودة بأغراض معينة (الفخر ، المديح ، الهجاء ، الرثاء ، الوصف) ، تكاد تؤلف موضوعا واحدا بوجوه متعددة^(٤٣) . وهي فضلا عن محدوديتها ، واقعة خارج معاناة الشاعر الى حد ما .

اما الاغراض الاخرى (الوقوف على الاطلال ، الرحلة ، الصيد ، الطبيعة) ، فغالبا ما كان يجري التعرض لها كموروث تقليدي ، يتميز بها الشاعر من سواه تبعا لبراعته الشخصية . وربما كانت ، بالاضافة الى ذلك ، مناسبة يث الشاعر من خلالها ذكرياته وعواطفه وشجونه .

لقد كان الشاعر ذا مهمة مزدوجة تنقسم بين اعلاء قيم مثالية جمعية ، قد لا تمثل بالضرورة صميم معاناته الواقعية ، واسباغها على فرد او جماعة ، وبين ضرورة الاجادة في التعبير عنها ، انطلاقا من مراعاة التقاليد الفنية التي توطدت بمرور الزمن ، ويبدو ان الشاعر وجد نفسه مضطرا للاعتماد على مهارته الفنية في « قرض الشعر »^(٤٤) ، اكثر من اعتماده على الموهبة الصادرة عن احساس عميق بالمعاناة . ويتأكد ذلك في اعتراف الشعراء انفسهم بالجهود التي كانوا يبذلونها في تنقيح قصائدهم قبل اذاعتها^(٤٥) .

٤٢- النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية ، حسين مروة ، بيروت ١٩٧٨ ، ٢٠٨/١ وما بعدها .

٤٣- نقد الشعر : ١٠١ ، ١١١ .

٤٤- اللسان (قرض) : ٨٣/٩ ، ٨٤ .

٤٥- البيان والتبيين : ١٢/٢ .

لقد سعى الشعراء الى انتقاء لغة عالية تتسم بدقة التعبير ووضوح الدلالة وسلامة الايقاع ، سواء عن طريق الرواية (التلمذة) ، ام الاعتماد على التحصيل الشخصي (النبوغ) ، الا ان هذه الخصائص مجتمعة ، لم تستو حتى للكبار منهم^(٤٦) .

ان الاستقرار النسبي للموضوعات ، خصوصا تلك التي جرت العادة ان تبدأ بها القصيدة ، او تشتمل عليها ، قد استدعى استقرارا مشابها في طرائق التعبير ، حتى ان بعض الشعراء قد اقر بان السابقين لم يدعوا للسلف غير اعادة القول^(٤٧) . فحتى لو عدونا تلك الصفات المتماثلة للاطلاع والرسوم ، ولخصائص المرأة والفرس والبعر ، والتي ترد بالالفاظ نفسها حيناً ، او بما يرادفها حيناً آخر ، ولو عدونا ايضا تماثل صور التشبيه او الكناية او المجاز ، مما اشار اليه رواة الشعر القديم وشراحه ونقده السرققات ، والبلاغيون ، فأن هناك ، فضلا عن ذلك كله ، تعابير جرت مجرى المصطلحات في هذا الشعر ، مثل : أنعم صباحا ، ليت شعري ، لا اباك ، لعمرى ، أبيت اللعن ، الارب . . الخ ، بل ان روح المجازاة قد بلغ حد اتباع صيغ لغوية جاهزة^(٤٨) ، الامر الذي « أثر على البراعة والابتكار ، وجعل الشعر قوالب معروفة معينة ، يختار الشاعر قالبا منها ليعبر به عما يريد ان يقوله نظما »^(٤٩) .

٤٦- الشعر والشعراء : ٧٠ ، ٨٨ . الموشح : ٤٥ - ٤٨ ، ٨٠ ، ٨١ . نقد الشعر : ٦٤ - ٦٥ .

٤٧- فجر الاسلام ، احمد امين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٣٥ ، ٧٤/١ .

٤٨- من امثلة ذلك في :

أ - شرح المعلقات العشر ، الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، ط ٢ - القاهرة ١٩٦٤ ، معلقة امرئ القيس ، ص ٥٥ ، ب ٥ ، مع معلقة طرفة ، ص ١٣٤ ، ب ٢ .

ب - ديوان امرئ القيس ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف بمصر ١٩٦٤ ، ص ٦٣ ، ب ٢٥ ، م قصيدة علقمة بن عبدة في : شرح اختيارات المفضل ، تحقيق : فخر الدين قباوة ، دمشق ،



يشكل هذا الاتجاه عمود الشعر العربي قبل الاسلام ، لاسبب منحاه القبلي - الارستقراطي فقط ، انما بسبب تقاليده الفنية واللغوية ايضا ، تلك التقاليد التي احتل بها كثيرا فيما بعد ، والتي امتدت تأثيراتها طويلا . لكنه مع ذلك ، لم يكن الاتجاه الوحيد ؛ فقد وجدت الى جانبه اتجاهات اخرى اقتضتها طبيعة التنوع في الحياة العربية عصر ذاك ، وما كانت تثيره من مواقف وصراعات ، اضافة الى التأثيرات المتزايدة للبيئات الحضرية داخل الجزيرة والمتاخمة لها .

لقد اتجه الشعر الذي اثمرته هذه البيئات ، او الذي تأثر بها ، الى الافادة مما يضطرب فيها من ظواهر وافكار ، منها ما يتصل بترف الحياة العامة ، خصوصا ما تحفل به نوادي المناذرة والفساسة والقرس من متع مادية وروحية . كتلك التي تحدث عنها النابغة وحسان والاعشى الذي « كثرت الفارسية في شعره »^(٥٠) ، ومنها ما يتصل بالنزوع الى تأمل الوجود في كينوته وسيرورته وفنائته ، كالذي نراه في شعر امية بن ابي الصلت الذي ذهب في شعره عامة يذكر الآخرة^(٥١) وخلق السموات والارض والملائكة^(٥٢) ، و « كان يحكي



١٥٨٢/٣ ، ب ١١ .

ج - معلقة زهير ، ص ٢٠٧ ، ب ٧ ، مع قصيدة المرقش الاصفر في : شرح اختيارات المفضل ، ١٠٩٨/٢ ، ب ٧ .

د - معلقة طرفة ، ص ١٤١ ، ب ١١ ، مع بيت المتلمس في : الشعر والشعراء : ٨٨ .

هـ - معلقة زهير ، ص ٢٠٦ ، ب ٦ ، مع معلقة عنتره ، ص ٣١٨ ، ب ٢ .

٤٩ - المفضل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ٨٩/٩ .

٥٠ - الشعر والشعراء : ١٣٧ . الموشح : ٧٦ .

٥١ - فحولة الشعراء ، الاصمعي ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي وطه احمد الزين ، القاهرة ١٩٥٣ ، ص ٣٥ .

٥٢ - طبقات فحول الشعراء ، ابن سلام ، تحقيق : محمود احمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ١٢٤/١ .

قصص الانبياء ، ويأتي بألفاظ كثيرة لا تعرفها العرب » (٥٣) ، وقد اجتمع الجانبان : الحضري والتأملي في شعر عدي بن زيد العبادي الذي كان « في الشعراء بمنزلة سهيل في النجوم يعارضها ولا يجري مجاريها » (٥٤) ، والذي رغب عن لغة البداوة الى لغة حضرية لينة (٥٥) .

لقد استطاع هذا الاتجاه ان ينحو بشعر البداوة الوثنية نحواً اقرب الى طبيعة البيئات التي نشأ فيها ، او تأثر بها ، فلانت لغته ومرنت على القصص والسرد ، وتميزت القصيدة بوحدة الغرض ، كما ظهرت فيه الفاظ الحضارة التي ربما استعيرت من لغات سامية وغير سامية كالفارسية واليونانية (٥٦) . وازدادت الالفاظ ذات الدلالة المعنوية ، والالفاظ المشتقة ، وتميز بالنزوع الى البحور الخفيفة كالرمل والخفيف والوافر (٥٧) .

لقد لقي هذا الشعر اعراضا عن الاهتمام بروايته من قبل معظم النقاد بسبب عدم اطمئنانهم الى الاستشهاد بلغته التي لم تكن عريقة في بداوتها ، فألفاظها « ليست بنجدية » (٥٨) ، الأمر الذي سهل مهمة الوضع على ألسنة شعرائه ، فلم يعد الاطمئنان الى صحة أشعارهم أكيداً (٥٩) . ورغم ذلك ، حازت النزعة التأملية - الدينية فيه اعجاب بعض الاتقياء والخلفاء (٦٠) ، كما حازت النزعة الجمالية الحضرية اعجاب بعض الشعراء والنقاد والمغنين (٦١) .

-
- ٥٣- الشعر والشعراء : ٢٧٩ - ٢٨٠ . جمهرة اللغة ، ابن دريد ، حيدر آباد ١٣٤٥ هـ ، (رشح) : ٣٤٢/٢ - ٣٤٣ .
- ٥٤- الشعر والشعراء : ١١٥ ، فحولة الشعراء : ٥٠ .
- ٥٥- نفسه .
- ٥٦- المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام : ٨٢/٩ .
- ٥٧- دراسات في الادب العربي : ٢٦٥ وما بعدها . الفصول والغايات ، المعري ، ضبط : محمود حسن زناتي ، المكتب التجاري - بيروت ، ص ٢١٢ .
- ٥٨- الشعر والشعراء : ١١١ . فحولة الشعراء : ٤٣ .
- ٥٩- الموشح : ١٠٣ . الشعر والشعراء : ١١١ .
- ٦٠- البيان والتبيين : ٤٥/١ .
- ٦١- فحولة الشعراء : ٢٠ . الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ورفيقه ، ط ٢ - مصر ١٩٥١ ، ص ٧١ . الاغاني : ١١٥/٢ ، ١٢٠ .

الى جانب هذين الاتجاهين ، هناك الشعر المنبعث عن حالات وجدانية قطرية ، ويجرى على السنة شعراء سليقيين غير محترفين غالباً ، انما تفجره فيهم معاناة ذاتية كالحب والحماسة والرثاء وحالات القلق الذي تهجس به الذات الانسانية عن مصير الانسان في الحياة .

ورغم قلة اهتمام الرواة بهذا الضرب من الشعر ، الا انه يعبر ، بنسب متفاوتة ، عن دخيلة المشاعر العاطفية والاخلاقية في حياة العرب قبل الاسلام ، حتى ليعد اقرب من سواء الى الغنائية^(٦٢) . وهو في لغته بعيد عن التكلف والخشونة ، وتتسم الفاظه بالالفة ، وبنصاعة بيانية وتناغم صوتي ، وصفاء في التركيب والايقاع ، تقف وراءه معاناة حياتية صادقة توهجت بعاطفة اصيلة واتشحت بدفء الحقيقة وسطوعها ، لذلك حظي باهتمام ابي تمام فضمن ديوان الحماسة مختارات منه^(٦٣) .

٨

اما شعر الصعاليك فيشارك مع الشعر الغنائي بلغته القطرية^(٦٤) . ففيه تتجلى قلة العناية بالصنعة (الحسنات ، التصريح ، المقدمة ، وتعدد الموضوعات) ، واثير التعبير الامين عن الفكرة ، بحيث افضى ذلك الى وحدة الغرض وعدم الاطالة ، فأغلبه مقطوعات او قصائد مناسبة نادرا ما تكون طويلة ، وتشتمل على حادثة محكية عادة يغلب على لغتها الطابع البياني ،

٦٢- الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٩ ، ص ٣٨

٦٣- شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي ، نشر : احمد امين وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥١ ، المقدمة : ١٣/١ - ١٤ .

٦٤- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، يوسف خليف ، دار المعارف بمصر - ١٩٥٩ ، ص ٣١١ .

والبعد عن الامعان في الخيال ، والاتجاه الى الدقة في التعبير ، ونقل الواقع نقلا حسيا محددًا بتفصيلات الزمان والمكان واللون والهيئة .. حتى لو أدى الامر الى استعمال الغريب ، مع محاولة تلوينه بالتشبيه والاستعارة احيانا^(٦٥) .

٩

ان الاتجاهات السالفة لم تكن بمنجى من التأثير ببعض التقاليد الفنية واللغوية للشعر القبلي - الارستقراطي التي كانت تكتسب، بمرور الزمن، قدرا بالغا من الاستقرار والتقليد والثبات يتساق مع جنوح هذا الشعر نحو التغني بمآثر زعماء وملوك البيئات الثرية في الجزيرة او على تخومها ، والتي كانت مجالس الترف واللهو في قصورهم قد بهرت اولئك الشعراء فافتنوا في وصفها والتغني بها ، وسخروا شعرهم الى وسيلة دعائية لصراعاتهم ومآربهم وامجادهم الآذنة بالافول ، الامر الذي كان يبعده ، شيئا فشيئا ، عن وجدان الجماعة وصميم معاناتها ، ويضيق من مهماته الاجتماعية ، ويحيله بدلا من ذلك ، الى سلعة للتكسب ، حتى ان الخطابة كانت تتقدم لاحتلال مكانة مرموقة في حياة المجتمع العربي قبل الاسلام^(٦٦) ، وعلى ذلك يمكن القول : ان خصيصة الفن القرآني يمكن ان تعزى ، بوجه من الوجوه ، الى الطريقة التي جمع فيها بين خصائص فني الشعر والنثر ، على نحو لم يسبق اليه من قبل ، الامر الذي كان مدعاة للقول بالاعجاز فيما بعد .

٦٥- نفسه : ٢٦٢ - ٣١١ .

٦٦- البيان والتبيين : ٢٤١/١ . شرح ديوان الحماسة ، مقدمة المرزوقي : ١٦/١ - ١٧ .

الاسلام ولغة الشعر

١

لقد وجد الاسلام - برؤيته الجديدة للحياة - ان الشعر الجاهلي ، بمنحاه العام ، مصدر « غواية »^(١) ، لانه لم يشهد الحق كما جاء به الوحي ، قدما كان يزيقه ويفتري عليه ، شأنه في ذلك شأن السحر والكهانة . وهو ، جراء بعده عن الحق ، قد استحال الى ضرب من القول الوهمي ، فالشعراء « يقولون ما لا يفعلون »^(٢) ، وتتجلى « غوايته » : اما باثارة الاهواء والنزعات الذاتية المحرمة ، او بامتداح قيم ومطامح « جاهلية » . فالشاعر ، من هذه الوجهة ، روح ضال يهيم في كل واد^(٣) ، لانه يصدر عن الشهوة والطمع والضلالة ، وقلما يصدر عن دواع اجتماعية - اخلاقية ، كما هو الشأن في الاسلام .

لقد اقتضت متطلبات التطبيق العملي للرسالة الاسلامية اقرار الشعر باعتباره وسيلة لنصرة الدين ورد اعدائه . فهو « وسيلة لغاية اشرف منه واعلى »^(٤) ، وعليه فالقصيدة جميلة بمضمونها المستمد من الدين او من الموقف منه . وقد ترتب على هذا ان تحددت اغراضها في شكلين « اسلاميين » لطريقتي المدح والهجاء تقريبا^(٥) .

١ - الشعراء : ٢٢٥ .

٢ - الشعراء : ٢٢٧ .

٣ - الشعراء : ٢٢٦ .

٤ - الثابت والمتحول (١ - الاصول) ، ادونيس ، دار العودة - بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٥٤ .

٥ - الثابت والمتحول : ١٥٤/١ .

ليس هذا فحسب ، فما دامت حقائق الوحي قد انزلت بلغة معجزة لا يجاريها الشعر ، والرسول نفسه هو « افصح العرب » ، فقد كان على الشعر ان يحذو حذو الدين في التعبير عن الحقيقة بكما لها ووضوحها ، مثلما يجسدها الموقف الجماعي للامة . وبسبب هذه النظرة ، يكون الشعر « فاعلية علمية : اي تفسيرا للواقع الديني ، ورسم له وتمجيذا ووصفا ، اصبح ، بتعبير آخر ، فاعلية ذهنية - عقلية تصدر عن وعي كامل »^(٦) . وبذلك اوصدت جميع منافذ الغواية التي يمكن لها ان تضلل وضوح الحقيقة الشعرية وسطوعها ، الامر الذي حصر « وظيفة الكلام الشعري في الدلالة على الحقائق الواضحة »^(٧) ، فالشعر ، اذن ، مستو من حيث المضمون ، اما الاجادة فتكمن في صياغة المضمون وتنسيقه ووصفه بما يحقق الوضوح الكامل في التعبير بحيث يكون اللفظ بقدر المعنى ، والاسم هو المسمى^(٨) . وبذلك اعاد الاسلام للغة الشعر وظيفة بيانية خالصة . وكان هذا هو المقياس الذي تبناه الرسول وخلفاؤه للحكم على لغة الشعر .

٢

ان تمكن روح التقليد الذي كانت اخريات العصر الجاهلي قد انتهت اليه ، خصوصا في (القرى) ، كان يتعارض مع الموقف الجديد الذي دعا اليه الاسلام ، وعليه ، فلم يكن يسيرا على الشعراء ان يستبصروا جدة الرؤية الاسلامية ، برقيها المدني وتنوعها ومفارقتها للقيم الجاهلية ، ويستثمروا ، في الوقت ذاته ، الحصيلة اللغوية والفنية التي انتهت اليهم من اسلافهم . فلم يجد حتى اولئك الشعراء الذين دخلوا الاسلام ، اكثر من الاستجابة لمتابعة مواقفه السياسية ،

٦ - نفسه : ١٥٦ .

٧ - نفسه : ١٥٧ .

٨ - الثابت والمتحول : ١٥٧/١ - ١٥٨ .

مثلاً كانوا يفعلون قبلاً ، لكنهم قصروا عن تحويله الى ايمان داخلي صميم^(٩) ، فضلاً عن الشعراء الذين آثروا الصمت ، او الذين ظلوا يصدرون عن رؤيتهم القبلية ذاتها ، ولكن من خلال الاطار العام للسياسة الاسلامية الجديدة .

عليه ، فمن المستبعد ان نلقي ، ابان هذه الفترة ، طرائق جديدة في التعبير الشعري ، فيما عدا تلك الكلمات والصيغ ذات الدلالة الدينية التي استعيرت من القرآن غالباً^(١٠) .

٣

اما الشعراء الذين بقي الشعر عندهم حرفة للتكسب ، او لساناً للقبيلة وزعمائها ، دون ان يعيروا القيم الاسلامية الجديدة اعتباراً ، فقد ظلوا ينسجون على منوال اسلافهم^(١١) ، ويؤوون بنكير السلطة الاسلامية عليهم . في حين لم يجد الشعر الذاتي الذي كانت السنة الشعراء تفيض به تعبيراً عن تفجر الحياة ، بمتعتها وانكساراتها ، في دخائلهم ، مكانه المناسب في زحمة الانشغال بمهمات تنظيم المجتمع الجديد والحماس الطاغوي لنشر مبادئ الدين خارج الجزيرة ، فكان ان نظر الى مثل هذا الشعر على انه خروج على النوااميس الدينية يعاقب عليه^(١٢) .

٩ - العصر الاسلامي ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ١٩٧٢ ، ص ٤٦ - ٤٧ .

١٠ - العصر الاسلامي : ٦٨ - ٧٥ .

١١ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٣٢ - ٣٣ .

١٢ - الثابت والمتحول : ٢٠٩/١ - ٢١٢ .

لغة الشعر الاموي

١

لقد كان من ثمار «الفتح» أن ازدادت البيئات المدنية واتسعت ونشطت الحياة فيها ، بفعل اختلاط العرب بالأهم التي دخلت الاسلام^(١) ، وافتتاحها على القبائل البادية . وكان خلوص السلطة لبني أمية ايذاناً بانتصار الارستقراطية التجارية التي سرعان ما استظلت بلواء الاسلام ، والتي وجدت في اثاره النزعات القبلية والعرقية خير ما يقوي مركزها بوجه المعارضة^(٢) ، وكما استثمرت المال والدين لهذه المهمة ، فقد استخدمت الشعر بما لا يقل عن ذلك ، وهكذا عادت سوق « الشعر الرسمي » رائجة من جديد ، بحيث خلف لنا العصر الاموي ، فضلا عن شعر المديح ، اضخم ديوان للنقائض^(٣) .

لقد اتاحت متطلبات السياسة الاموية بعضا نشيطا لفنون التكسب والهجاء والوصف والفخر الجاهلية المتشعبة برداء اسلامي ، وقد كرس هذا الاتجاه ما كانت تروج له السلطة واجهزتها ، في صراعها مع شعوب البلدان المفتوحة ، من اعتبار الاسلام خصيصة تفوقية لقريش العرب على من سواها ، فالنبي : افصح العرب ، قرشي - عربي ، والقرآن : معجزة النبوة ، قرشي - عربي ، وعلى ذلك اكتسبت لغة القرآن : القرشية - العربية ، بنظر القراء خاصة ، والذين هم رواة ولغويون ونحاة أيضا ، فضيلة دينية . ولما كان الشعر الجاهلي

١ - العصر الاسلامي : ١٦٩ - ١٧٦ .

٢ - نفسه : ١٨٢ - ١٩٣ .

٣ - نفسه : ١٥٠ - ١٥٣ ، ١٥٨ - ١٦١ ، ١٦٢ - ١٦٥ ، ١٦٩ - ١٧٦ ،

١٨٢ - ١٩٣ ، ٢١٥ - ٢٨٩ .

قد اعتبر مرجعاً لتفسير القرآن ، لأنه المستودع الأصيل للغة العربية ، فضلاً
عن كونه التجلي الأرقى للعقل العربي بوصفه « ديوان العرب وحكمتها » ،
فقد اكتسب ، هو الآخر ، خصائص نموذجية^(٤) .

واستجابة لهذا النهج السياسي - الأكاديمي ، كان شعراء المدائح
والنقائض ، يستمدون مادتهم الأساسية من تاريخ العرب وديوانها القولي الذي
يحتل الشعر مكان الصدارة منه^(٥) ، بحيث نجد كلاً من « المدحة »
و « النقيضة » تحذو حذو القصيدة الجاهلية (الكلاسيكية) في بنائها القائم
على تعدد الموضوعات ، وفي طغيان القيم والتقاليد البدوية على أفكارها ولغتها
وموسيقاها ، فالقصيدة تفتتح عادة بالنسيب وتذكر الأطلال ووصف الرحلة
ومشاهد البادية ، ثم تخلص الى الغرض المطلوب : المديح ، الفخر ، الرثاء ،
الهجاء . اما مادتها فعربية جاهلية غالباً ، سواء أكانت تاريخاً (أيام ، انساب) ،
أم شعراً ، أم أمثالاً وقصصاً واساطير^(٦) .

ان صلات الممدوحين ، والتنافس الشخصي على بلوغ مرتبة « الفحولة »
بين شعراء المديح عامة ، مقترناً بتعزيز المكانة القبلية وتقريض الجمهور لمواهب
الشعراء والرجاز البداءة الوافدين على « مربد » البصرة خاصة ، قد أغرتهم ،
أكثر فأكثر ، بالمبالغة في اتقان صناعة النسيج على منوال الأقدمين . حتى أن
الأصمعي يرى أن الشاعر لا يصير فحلاً في قرض الشعر « حتى يروي أشعار
العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعاني ، وتدور في مسامعه الألفاظ ... » ،
« وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب ليستعمل
بعض ذلك فيما يريد من ذكر الآثار وضرب الامثال ، ويلحق بنفسه بعض
أنفاسهم ، ويقوى طبعه بقوة طباعهم ، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين

٤ - الثابت والتحول : ٦٤/١ - ٧٦ .

٥ - العصر الاسلامي : ٢٤٥ . نقائض جرير والفرزدق ، محمود غناوي
الزهيري ، بغداد ، ١٩٥٤ ، ص ٣٢٤ .

٦ - نقائض جرير والفرزدق : ٣١٨ .

يفضل أصحابه برواية الشعر ومعرفة الأخبار والتلمذة بمن فوقه من الشعراء...»^(٧) . ويبدو أن التقليد قد غدا أحياناً الشرط الوحيد للفحولة ، حتى أن رؤبة حين سئل عن الفحل من الشعراء ، قال : هو الراوية ، يريد أنه إذا روى استفحل^(٨) .

وفقاً لذلك ، فإن المدحة او النقيضة ، لا تكشف عن تجربة داخلية عاناها الشاعر ، قدر ما تستمد وجودها من استيحاء نشاط الاسلاف وقيمهم الاجتماعية والفنية ، انها كتجربة ، واقعة خارج ذات الشاعر ، وموجودة ، زمنياً ، في قيم الماضي الموروثة . وهي ترمي ، عملياً ، الى اثاره القيم التي تمثل الامتداد الطبيعي لقيم الماضي ، فهي ، اذن ، نوع من فن اعادة الماضي بما يخدم أغراض الحاضر ، ومهمة الشاعر تتجلى في « حسن الصياغة » ، مع مراعاة نهج السلف في قواعد هذه الصياغة وتقاليدها ، حتى ليتمكن القول : ان شاعر القصيدة الرسمية ، كان ينظر الى اللغة الجاهلية باعتبارها اصلاً ينبغي احتذاؤه . وهذا الاحتذاء يمكن وضعه على مستويين :

أحدهما : اعادة او نقل النص اللغوي ، سواء أكان مفردة ، كما في « الغريب »^(٩) أم تركيباً ، كما في « السرقات »^(١٠) و « الانتحال »^(١١) ، أم ايقاعاً ، كما في نقض القصيدة باخرى تجرى على نفس الوزن والقافية^(١٢) ، وكما في اعتماد البحور الأساسية التي دار عليها الشعر الجاهلي^(١٣) .

٧ - العمدة : ١٩٧/١ - ١٩٨ .

٨ - العمدة : ١٩٧/١ . البيان والتبيين : ٦/٢ .

٩ - نقائض جرير والفرزدق : ٣٢٥ ، ٣٢٦ . الاغاني : ٤١٧/٢١ - ٤١٩ .

١٠ - الوساطة ، ط ٤ - ١٩٦٦ م ص ٢١٤ .

١١ - الموشح : ١٦٧ - ١٦٨ ، ١٧٢ - ١٧٣ ، ١٧٥ - ١٧٦ ، ١٧٨ - ٢٢٥ .

١٢ - التطور والتجديد في الشعر الاموي ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ١٩٦٥ ، ص ١٦٩ .

١٣ - نقائض جرير والفرزدق : ٣١٧ .

والآخر : التلمذة ، بمعنى المعارضة والاحتذاء لقصيدة ، أو غرض ، أو شاعر ، أو طريقة شعرية . قال أبو عمرو بن العلاء : « ظير الاعشى في الاسلام جرير ، وظير زهير الفرزدق ، وظير النابغة الاخطل »^(١٤) ، والفرزدق يشير بوضوح الى اولئك الشعراء الذين تتلمذ عليهم^(١٥) . ولا تعني التلمذة أن ما يكتبه المتبع نسخة مطابقة لما يتبع ، بل أن يكون نسجاً على منواله واحتذاء عليه^(١٦) . وقد كان على الشاعر ، لكي يحظى شعره بالقبول ، أن يتخذ له اماماً من الجاهليين ، ومن لم يتلمذ على أحد ، كالراعي النميري ، فقد « كان يقال له في شعره : كأنه يعتسف الفلاة بغير دليل ، أي انه لا يحتذي شعر شاعر ولا يعارضه »^(١٧) .

ان صلة اللغة بالقصيدة هي صلة الشكل بفكرته ، وكما ان الفكرة موجودة في الموروث الممتد ، والقائم فوق الواقع ، فإن اللغة ، هي الأخرى ، مستمدة من الشكل الموروث للكلام ، الممتد والقائم فوق لغة الواقع وبراعة الشاعر تكمن في قدرته على مراعاة هذا الانسجام بين الشكل والفكرة بطريقة تستجيب لمتطلبات العصر ، (التهذيب ، الصياغة ، وتألف النسج ودقته) ، حتى يبدو وكأن الشاعر قد أعاد خلق هذا الانسجام مجدداً ، مثلما يبدو ذلك في بعض شعر جرير خاصة .

فيما عدا ذلك ، فان لغة الشعر الرسمي لاتكاد تتميز بهوية شخصية متفردة ، انما تحمل خصائص الكلام من حيث التعبير عن العموم والذات الجماعية ، وقواعده الصرفية والنحوية والبلاغية من حيث التركيب . ومزية شاعر على سواه ، هي في انتقاء (تهذيب) لغة شعره واحكام صياغتها ودقة نسجها ، بما يحقق وضوح الابانة عن الغرض المراد . لذلك كان بإمكان الشاعر ان ينتحل شعر قرينه ويدخله في شعره ، دون ان يخل ذلك ببنية القصيدة ،

١٤- الشعر والشعراء : ٢٨٥ ، ٢٩٤ . الاغاني : ٥/٨ .

١٥- نقائض جرير والفرزدق : ٢٠٠ .

١٦- الثابت والمتحول : ٦٨/١ .

١٧- الاغاني : ٣٥٨/٢٣ .

وهو ما كان الفرزدق خاصة يفعله^(١٨) . كما كان الشاعر يجيز شعر قرينه قبل سماعه ، وكأنه على علم به^(١٩) . وكل ذلك دليل على تشابه المذاهب وتقاربها ، بحيث لانلقي تفردا اصيلا يميز بعضهم من بعض ، حتى ان جريراً اتهم الأخطل بأنه يجمع لهجوه خمسين شاعرا على الشراب ، « فيقول هذا بيتا وهذا بيتا ، حتى يتموا القصيدة ، وينتحلها الاخطل »^(٢٠) .

ولكن ، اذا كانت متابعة الاقدمين هي الاصل الذي نهجه الشعر الرسمي ، فان الاستجابة لروح العصر ومتغيرات الحياة ، كانت من القوة بحيث لا يمكن تجنبها او التغاضي عنها . ففي الجانب السياسي ، لم تعد القبيلة مصدرا للسلطة ، انما انتقلت الى الدولة ، ممثلة بالخليفة وأسرته وعماله . وفي الجانب العقائدي ، كان الاسلام ، ومسألة « الخلافة » خاصة ، مصدر آراء ونزاعات . وملل ، وجدت في اطمئنان الحياة المدنية بعد الفتح ، وما كان يضطرب فيها من ثقافات ومعارف البلدان المفتوحة ، بيئة صالحة للنمو والتطور ، بحيث كانت نواة لقيام حركة عقلية نشيطة وواسعة شملت مختلف حقول المعرفة . وكانت ايدولوجية النظام السائد تقوم على احقية البيت الاموي بالخلافة ، تنفيذا لمشية الله وقدره ، وان ما يصدر عن الخليفة ، تبعاً لذلك ، هو قضاء العدل الالهي وحكمه ، وعليه ، فالخليفة ممثل السماء في الارض^(٢١) ، فضلا عن كونه مصدر السلطة السياسية - الدينية ، فهو كذلك مصدر السلطات المالية والعسكرية وسواهما . وهكذا حلت محل العلاقة المحدودة نسبيا للقبيلة بزعيمها ، علاقات اكثر تنوعا بين السلطة والناس ، وقد اتسعت آمادها بأوسع نفوذ الدولة في السيطرة على شؤون المجتمع وادارته . وبذلك لم تعد المواصفات النموذجية التي كان الزعماء في الجاهلية يمدحون بها ، كافية.

١٨- الموشح : ١٦٨ - ١٦٩ .

١٩- الشعر والشعراء : ٢٨٨ .

٢٠- الموشح : ٢٢٤ - ٢٢٥ . الاغاني : ٨/٨ .

٢١- التطور والتجديد في الشعر الاموي : ١٥٧ .

وحدھا للإيفاء بمدیح الخلیفة اوولاته ، اذ كان علی اولئك المادحين ان یقدروا المنزلة « الرفیعة » للخلافة حق قدرها ، ولهذا قال عبدالملك للاخلط – الذي هو أشبه بالجاهلیة^(٢٢) – : « ان كنت تشبهني بالحیة والاسد ، فلا حاجة لی بشعرك . . . »^(٢٣) . وهذا یعني ان عبدالملك – الخلیفة ، لم یكن یجد فی ذلك المستوى الحسی الخالص للمدیح البدوی السائد ما یوازي مكاتته ، لیس هذا فحسب ، فقد كان لا یرضیه ایضا ان یقتصر عییدالله بن قیس الرقیات علی مدحه بنعوت دنیویة فقط ، حتی لو كانت تلك النعوت ملكیة من مثل قوله :

یعتدل التاج فوق مفرقه علی جبین كأنه الذهب

فقد وبخه قائلا : یا ابن قیس تمدحني بالتاج كأني من العجم ، وتقول فی مصعب :

انما مُصْعَبُ شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء^(٢٤)

واستجابة لهذه المتغیرات كان علی شعراء المدیح ان ینوعوا فی اطار مدائحهم ، مستعینین علی ذلك بالمستوى المتطور للحیة الاجتماعیة والعقلیة ، ویمكن رصد هذا التنوع ضمن مظهرین :

الاول : تفصیل الفكرة وتنويع وجوها ، ومحاولة توليد عدة معان منها ، بحيث یتسع اطارها فتشتمل ، فضلا عما هو قریب وحسی ، علی ما هو بعيد او معنوی ، فالنعمان كالفرات فی الجود لدى النابغة ، اما لدى الاخلط : « فعبد الملك لا يشبه الفرات فقط فی جوده ، بل يشبهه ایضا فی جسامته وروعته وفخامته »^(٢٥) . ومن جراء ذلك طالت قصيدة المدیح طولا تراکیما تتوالی فیه

٢٢ – الاغانی : ٢٩٢/٨ .

٢٣ – الشعر والشعراء : ٣٠١ .

٢٤ – الاغانی : ٧٠/٥ .

٢٥ – التطور والتجديد فی الشعر الاموی : ١٣٩ . شعر الاخلط ، تحقیق : فخر الدین قباوة ، ط ٢ ، بیروت ١٩٧٩ ، ١/٩٧ – ٩٨ .

الجميل الخبرية - الوصفية التي تترابط بالعطف ، وتعتمد على التشبيه واللغة المتقاة والصياغة البارة ، بحيث يمكن القول : ان شاعر المديح قد اتقن صناعته اتقاناً ملحوظاً جاوز فيه صناعة الشاعر الجاهلي ، حتى لقد دهش الحطيفة - الشاعر المخضرم - حين سمع مدحة الفرزدق لسعيد بن العاص قائلاً : « هذا والله هو الشعر . . يا غلام ادركت من قبلك ، وسبقت من بعدك . . . »
لئن بقيت لتبرزن علينا » (٢٦) .

والآخر : اسباغ مسحة اسلامية مثالية على سلطة المدوح مستمدة من الايديولوجية التي يروج لها النظام ، فالخلافه بخصائصها وممارساتها ، هي القدوة الفضلى ، لان الله هو الذي اختار خلفاءه ، وكل ما يصدر عنهم مقدور منذ الازل ، وليس للناس الا ان يصدعوا بمشيئتهم ، فهي تستمد من مشيئة الله (٢٧) .

بيد ان اجتلاب صفات من الخارج مفارقة لحقيقة المدوحين ، وربما على النقيض منها ، حتى في دخيلة المادحين انفسهم ، قد جعلهم مضطرين لمزجها بخصائص دنيوية - بدوية احياناً ، رغم ان هذا المزج لم يبد سائفاً تماماً . حتى لقد بدت تلك الصفات احياناً وكأنها ظمت كأفكار وكلمات مستعارة من الدين ، بحيث لا يكاد الامر يعدو نظم لغة الدين بسياق عروضي .

ان ما قيل عن « المدحة » يمكن ان يقال عن « النقيضة » ايضاً ، غير ان النقيضة اوسع مجالاً للتنوع بحكم كونها اكثر ارتباطاً بالحياة الاجتماعية ، فضلاً عما تقتضيه النقيضة من اطلاع على التراث الجاهلي وعما استجد ابان الاسلام ، فان الشاعر كان يمزج ذلك كله ويتناوله تناول من « يناظر » ، خصمه ، محاولاً ان يقدم حججه وادلته بما ينسجم مع الحياة السياسية القائمة ، مستفيداً مما احرزته الحركة العقلية من تقدم ، ومستلهما ظرف الحياة الحضرية

٢٦ - طبقات فحول الشعراء : ١/٣٢١ - ٣٢٢ .

٢٧ - التطور والتجديد في الشعر الاموي : ١٥٧ . ديوان جرير ، تحقيق : محمد اسماعيل الصنوي ، ص ٣٤ : ٣٥٥ ، ٤٣٢ ، ٤٩٢ .

وتفتحتها^(٢٨) . فاذا كانت مادة النقيضة قد استمدت من تراث جاهلي واسلامي اساسا ، فان طريقة عرضها قد تأثرت بطرائق النقاش والحوار والقصص الدائرة في حلقات المناظرة والجدل بين العلماء واهل النحل التي لم يكن الشعراء بعيدين عنها ، بحيث كانت النقيضة ، بصورتها المتطورة ، اشبه بمناظرة مكتوبة ، « اذ نرى الشاعر يرد على معاني النقيضة الاولى معنى معنى ، ولا يتأتى ذلك من الوجهة العملية الا اذا وضعت النقيضة الاولى تحت بصره ، وظهر في افكارها فكرة فكرة . ولعل هذا يحل اشكال اتفاق الاسلوب احيانا ، فبعض الابيات يكاد يكرر مع اختلاف بسيط »^(٢٩) .

لقد اكتسبت لغة النقيضة ، بفضل هذا كله ، وبدوافع الرغبة في الاجادة وتحدي الخصوم ، مرونة اكبر على التنويع والتوليد والقصص والمحاوره ، ودقة في ترتيب المعاني وصياغتها ، وقدرة على استيعاب ما يضطرب في الحياة . فقد جمعت الى لغة الدين لغة الفكاهة والاقذاع التي تسرى ، عادة ، في البيئات المدنية^(٣٠) .

لقد تضافرت الاسباب الآتية على اطالة القصيدة الرسمية ، فكان الطول المقترن بالاجادة مقياس الشاعرية^(٣١) . ولما كان تعدد الاغراض خصيصة لاغنى عنها للقصيدة ، فقد قامت الموازنة بين الشعراء على الاجادة في اكبر عدد من الاغراض ، وعلى ذلك قدم جرير لانه « كان اكثرهم فنون شعر »^(٣٢) ، بل انهم جاوزوا اغراض القصيدة الى ابياتها ، فقالوا : « بيوت الشعر اربعة : فخر ومديح وهجاء ونسيب ، وفي كلها غلب جرير » ، ويوردون له بيتا في كل غرض هو بيت القصيد^(٣٣) .

٢٨- التطور والتجديد في الشعر الاموي : ١٧١ ، ١٧٤ - ١٧٥ ، ١٩٤ وما بعدها .

٢٩- التطور والتجديد في الشعر الاموي : ١٩٧ .

٣٠- نقائض جرير والفرزدق : ٣٨٣ - ٣٨٦ .

٣١- الموشح : ١٨٣ . طبقات فحول الشعراء : ٣٧٧/١ .

٣٢- الاغاني : ٥/٨ ، ٨ وما بعدها .

٣٣- الاغاني : ٦/٨ .

من هذا يتضح ان القصيدة الرسمية ، مثلما هي متعددة الاغراض ، فانها متنوعة الايات ايضا . ولما كانت طبيعة اغراض القصيدة ، ليست بمستوى واحد من حيث صلتها بمتغيرات الحياة ، فقد تنوعت لغة القصيدة تبعا لتنوع اغراضها من جهة ، كما تفاوتت ابياتها حتى داخل الغرض الواحد من جهة اخرى ، وعليه ، فالقصيدة الرسمية ، كالقصيدة الجاهلية ، تقوم على التأليف بين تعدد الاغراض في بناء مضمونها ، وعلى صياغة هذا التأليف في بناء لغتها .

٢

وبالمقابل من الشعر الرسمي ، كان هناك شعر الفرق والاحزاب المناوئة للامويين كالخوارج والشيعة ، وهو شعر سياسي مذهبي ايضا ، لكنه يناهض الايديولوجية الاموية ، فهؤلاء يشترطون ان تجتمع في الخليفة الصفات التي اقرها الاسلام كافة ، وان يصدر في حكمه عن الشريعة ، بمعنى ان الخليفة هو المسلم النموذجي فكرا وممارسة . وقد رأى الشيعة ان ابناء علي وحدهم الذين يجسدون حقيقة نهج الاسلام ، فهم المؤهلون للخلافة دون سواهم . بينما رآها الخوارج فيمن يختاره المسلمون لامرهم دون اعتبار لقبيلة او جنس . وكلاهما يدين الحكم الاموي بالفساد ويرى ضرورة مناهضته ، كما كانوا ، فضلا عن ذلك ، اكثر من سواهم تأثرا بالحركة العقلية في عصرهم (٣٤) .

من ذلك ولدت القصيدة ذات المضمون الايديولوجي الداعي الى موقف ديني - سياسي محدد ، والتي تميزت ، في بنيتها بما يلي :

١- تبني القيم الاسلامية بدلا من القيم الجاهلية، وقد اتخذ ذلك طابع التبشير بالمذهب ، والدعوة اليه ، والتأسي على شهدائه ، والتوق للحاق بهم من جهة، والتنديد بفساد النظام السائد، ومحاربة ظلمه وطغيانه، والوعد بالحكم الجديد من جهة اخرى ، كل ذلك بطريقة تمزج بين القدرة العقلية

على الحجاج المنبثقة عن الاستقرار الفكري ، وبين عاطفة الايمان وحماسه (٣٥) .

ب — مفارقة القصيدة الجاهلية التقليدية من حيث :

١ — اشتغالها على فكرة واحدة عادة ، فكان ان جرى معظم شعر الخوارج خاصة على مقطعات ليست طويلة (٣٦) ، وحتى حين تتعدد افكارها ، فكلها تجرى ضمن غرض عام شامل ، كما هو شأن هاشميات الكمي .

٢ — الرغبة عن الصنعة الفنية الى توخي الوضوح والبساطة في التعبير ، وكأن القصيدة حديث بين الشاعر ومستمعيه ، ولذلك ابتعدت عن الاحتفال بالغريب وتأثر اساليب الاقدمين ، فالقصيدة ليست غاية بذاتها ، انما هي وسيلة لخدمة المذهب ، وهو ما يتوافق مع قطرة الاسلام للشعر .

٣ — التحول من مجال التعبير عن العواطف والانفعالات فقط ، الى التعبير عن الافكار والعقائد ايضا ، مما اضفى على القصيدة طابع الارتجال الذي في الخطبة ، والتقرير الذي في المقالة (٣٧) ويتضح ذلك في هاشميات الكمي خاصة ، حتى قيل عنه : انه خطيب لا شاعر (٣٨) .

ان توجه الشعر المذهبي الى العقائد والافكار كان ارهاصا ، على ما يبدو ، بالنزوع الى التعليمية في الشعر ، كما تشير الى ذلك قصيدة ثابت قطنة في الارحاء (٣٩) ، والأرجوزة المزدوجة التي خطب بها الوليد بن يزيد يوم جمعة (٤٠) ، وهذه الظاهرة ، فضلا عن طبيعتها السياسية ، تقترن بوجه من

٣٥ — التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٢٧٦ — ٢٨٢ .

٣٦ — شعر الخوارج ، تحقيق : احسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت .

٣٧ — التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٢٧٦ ، ٢٨١ . الثابت والمتحول : ٢٦٣/١ — ٢٦٧ .

٣٨ — الموشح : ٣٠٨ .

٣٩ — الاغاني : ٣٥٣/١٤ — ٣٥٤ .

٤٠ — نفسه : ٥٧/٧ .

وجوهها ايضا ، برقي الحياة العقلية واتساع الحاجة الى التعليم ، حتى ان الامر قد تعدى نظم العقائد والافكار الى نظم « اللغة » نفسها ، كما فعل رؤية بن العجاج في اراجيزه^(٤١) . على ان هذا التوجه لم يفد لغة الشعر شيئا ، لانها كانت ، بالنسبة اليه ، تجسيدا لفظيا لافكار جاهزة سلفا .

٣

اما الشعر الذاتي في هذا العصر ، فرغم صدوره اساسا ، عن الميل الغريزي للذة ، الا انه اكتسب تنوعه وسماته المميزة من خصائص البنية الاقتصادية — الاجتماعية لطبيعة النظام السياسي القائم ، شأنه في ذلك شأن انواع الشعر الاخرى . ان كلا من شعر الشهوة والحب ، انما هو في اصله تعبير عن رغبة جمالية ذاتية في الأنعتاق من حالة الكبت والقمع الجسدي والنفسي والفكري السائدة سياسيا واجتماعيا ، وفيه يكمن النزوع الى التمرد على مواضع الواقع الاخلاقي القائم .

لقد هون التنظيم النسبي للموارد المادية وانتعاش مصادرها : (التجارة ، والزراعة ، والعطاء ، وبعض الحرف) ، من سلطان الروح القبلي في المدن ، وساعد الامتزاج بينات حضرية جديدة ، مصحوبا برغبة السلطة في تشجيع الميل الى المتعة واللهم في الحجاز خاصة ، على الاستمتاع الذاتي بمباهج الحياة الحضرية التي كانت قصور الاغنياء حافلة بها . فكان طبيعيا ان تتجه هذه البيئات الى التعبير عن لذتها جسديا ، بالدرجة الاولى ، عن طريق المرأة — الانثى (عمر بن ابي ربيعة) ، والخمرة — النشوة (الوليد بن يزيد)^(٤٢) .

وفي الجانب الآخر ، كان النزوع المتأصل للحرية في حياة البادية خاصة ، قد هذبته وسمت به النزعات الروحية والاخلاقية في الاسلام ، ضمن حالة من النهوض المادي والروحي للمجتمع بحيث تضافرت هذه الاسباب كافة على صقل

٤١ — التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٣١٧ — ٣٢٤ .

٤٢ — تنظر اخبارهما في : الاغاني : ١/٧١ ، ٤/٧ .

وارهاف احساسيس البيئات البدوية ، المسلمة والاشد حرمانا ، فكان طبيعيا ان تتجه للتعبير عن لذتها نفسيا ، بالدرجة الاولى ، عن طريق : المرأة - الحب (جميل بثينة) ، وطبيعة الصحراء - البراءة (ذو الرمة) .

هذا المنحى الذاتي في الشعر قد فصل بين الشعر من جهة ، والدين والاخلاق والسياسة من جهة اخرى ، مؤكدا على ان الشعر تجربة ذاتية (٤٣) . وبذلك تحول بمضمون القصيدة من نطاق الايديولوجية - الخارج ، الى احساس جمالي ذاتي - الداخل (٤٤) ، وحول لغتها من مهارة بيانية مرتكزاها التقليد (الاحتذاء والمعارضة) ، الى تجربة شخصية تستمد تعبيرها من الحياة - المدينة او البادية .

تصدر القصيدة المدنية عن الرغبة في خلق معادل شعري (رمزي) لاستيهاام حالة لذائذية نموذجية ماثراها المرأة او الخمرة او كلاهما ، وكذلك ما يتصل بهما (الطبيعة المكانية والزمانية وما فيها من ناس واشياء وفعاليات وتدايمات افكار) . هذه الرغبة المنبعثة من طبيعة اجواء الحياة الحضرية : تتحقق في القصيدة عبر بنائها اللغوي - الايقاعي ، وعليه فمادتها اللغوية هي مادة حضرية قبل كل شيء ، حتى لتكاد تخلو من الغريب وتأثر الاساليب القديمة ، وتنحو نحو اللغة المألوفة التي بنيت على السهولة والمرونة ، وارتقت ، نوعا ما ، عن بيانيتها الى بعد مجازي - تصويري ، منسكبة ، بخفة ورشاقة ، في مقطعات قصيرة غالبا ، ذات موضوع واحد ، باوزان خفيفة وايقاعات راقصة ، تستجيب لضرورات الغناء ، وذوق الجمهور المدني (٤٥) . وحتى حين تطول القصيدة فانها تتلون بالقصص والحوار والمشاهد المترابطة ، وتكون ، بمرونة بنائها اللغوي ، اشبه بحكاية غرامية شائقة (٤٦) .

٤٣ - الثابت والمتحول : ٢١٤/١ .

٤٤ - التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٢٣٨ .

٤٥ - نفسه : ٢٤١ ، ٣٠٦ - ٣١١ . الثابت والمتحول : ٢١٤/١ - ٢١٥ .

٤٦ - عمر ابن ابي ربيعة - حبه وشعره ، جبرائيل جبور ، دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٩ ، ص ٤٩٨ - ٥٦١ .

اما قصيدة الحب العذري فتصدر عن حالة « الحب » ذاتها ، باعتبارها انعتاقا مما هو محدود ومنته ، واتجاها لتحقيق « الذات الانسانية » بوجودها المكتسل وطاقنها المتفتحة على « الحبيب » . وحالة الحب هذه تعبير عن نقاء فطري داخلي يتخذ طابع الهيام المندفع المشحون بالحنين الى حبيب منفرد لا يعوض^(٤٧) . وعليه فالقصيدة اشبه بموجة او موجات من التوتر العاطفي المأساوي تتدافع في وجدان الشاعر : بؤرتها شخص الحبيب ، وتموجاتها كل ما يقترن به من احساس وحلام وتداعيات واشياء ، تمزجها حرارة العواطف وسطوعها في لغة تنتقل بين البيان والمجاز ، وتتناسق ، ببساطة ووضوح ، صوتا وتركيبا وإيقاعا .

ورمزا للصلة بين البادية والمدينة ، يتميز ذو الرمة بلغة شعرية حافلة بالمجاز ، وشعره يضعنا « في افق من المماثلات والمقابلات فيما بين عناصر الطبيعة واشيائها ، البدوية والحضرية ، الكونية والذاتية ، الجسدية والذهنية ، بحيث تبدو الطبيعة كلها ، على تباين عناصرها وتضادها ، وحدة وجود ووحدة خيال . وفي هذا ما يحيد بالكلمات عما وضعت له اصلا ، ويعطيها معاني جديدة وابعادا جديدة »^(٤٨) ، « فهو انتقال بين اللغة الشعرية الواقعية ، واللغة الشعرية المجازية ، وهو انتقال بين التقليد والتجديد ، وهو انتقال بين الحساسية البدوية والحساسية الحضرية »^(٤٩) . ولذلك ختم به ابو عمرو بن العلاء الاتجاه الكلاسيكي في الشعر^(٥٠) .

٤

ان تقدم الحياة العامة قد ارهف من حساسية الشعراء اللغوية والايقاعية ، وهداهم الى تلمس معايير جزئية للغة الشعر ، يمكن اجمالها فيما يلي :

- ٤٧- الثابت والمتحول : ٢٢٨/١ - ٢٥٧ .
- ٤٨- الثابت والمتحول : ٢١٤/١ .
- ٤٩- نفسه : ٢١٤/١ - ٢١٥ .
- ٥٠- البيان والتبيين : ٨٤/٤ .

١ - التمييز بين ليونة لغة الشعر الحضري ، وقوة لغة الشعر البدوي . فقد كان جرير اذا أشد شعر عمر بن ابي ربيعة قال : « هذا شعر تهامي ، اذا أنجد وجد البرد »^(٥١) ، وحين سمع الاخطل شعر كثير قال : « أرى شعراً حجازيا مقرورا ، لو ضغطه برد الشام لاضمحل »^(٥٢) .

٣ - تفضيل الشعر الصادر عن الطبع والموهبة على الشعر المتكلف في الصياغة ، قال الاخطل في تفضيله جريرا : « جرير يغرف من بحر ، والفرزدق ينحت من صخر »^(٥٣) .

٣ - عزو الجودة الى اثر الوزن والقافية وطريقة النظم ، فقد امتدح ذو الرمة قصيدة للكميت لترقيص قوافيها ونظم عقدها^(٥٤) . ونحل الفرزدق ابياتا لذى الرمة اعجابا بما لها من عروض^(٥٥) . وبلغ الاحساس بالقافية حداً دفع بعض الشعراء الى لزوم مالا يلزم^(٥٦) .

٤ - التنبه الى موسيقى الالفاظ والبحور ، فقد غاب عمر بن ابي ربيعة على مالك بن اسماء ذكره أسماء القرى في شعره لثقلها^(٥٧) . ومالوا الى الاوزان الخفيفة والمجزوءة ، واكثروا فيها من الزخافات حتى نفذ الوليد ابن يزيد الى استكشاف وزن المجثث^(٥٨) .

٥١ - الاغاني : ٩٠/١ .

٥٢ - طبقات فحول الشعراء : ٥٤١/٢ .

٥٣ - طبقات فحول الشعراء : ٤٥١/١ ، ٤٧٤ . البيان والتبيين : ١١٧/٢ .

٥٤ - الاغاني : ٣٤/١٢ - ٣٥ .

٥٥ - طبقات فحول الشعراء : ٥٥٤/١ .

٥٦ - سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، شرح : عبدالمعال الصعيدي ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ١٧١ - ١٧٢ .

٥٧ - الاغاني : ١٦٣/١٧ - ١٦٤ .

٥٨ - ديوان الوليد بن يزيد الاموي ، تحقيق : ف، غابرلي ، دار الكتاب الجديد - بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٧١ .

لغة الشعر المحدث

١

ان الاختلاط بالامم التي دخلت الاسلام قد اضعف السليقة اللغوية لدى العرب ، من سكان المدن خاصة ، فظهر اللحن على السنتهم . كما ساعد تنوع الاستعمالات اللغوية وتعددتها ، تبعا لتنوع مجالات الحياة الحضرية ذاتها ، على انزلاق الالفاظ الدخيلة ، والتي اخذت تعرّب ، وكان ذلك اظهر ما يكون في العراق ، حيث المجال الاوسع للاختلاط . ومع ان الحرص على تعلم العربية باعتبارها لغة الدين والحياة العامة ، كان على اشده ، الا ان ايقاعات اللغات الدخيلة ، والفارسية منها خاصة ، كانت اقوى من أن تدار عنها الآذان^(١) ، حتى ظهرت لكنتاتها على السنة الشعراء والخطباء^(٢) . وقد ترتب على هذا ان اقبل الموالي على تعلم العربية واتقانها وقرض الشعر الفصيح بها^(٣) . كما اقبل العرب على استعمال الدخيل في شعرهم^(٤) ، حتى ليتمكن القول : ان الشقة بين لغة الشعر واللغة العامة كانت تتداني تدريجا .

ومع تنامي اسباب الحياة المادية وتطورها ، كانت التقاليد المدنية تنمو وتتسع وتتوطد ، وتزدهر معارفها وثقافتها ، بحيث لم يعد الشعر وليد الطبع البدوي الفصيح ، انما صار ينبع من قريحة مدنية متوهجة بالثقافات المتنوعة . وقد كان لزاماً على الشعراء ان يستجيبوا لواقعهم الجديد ، وان يستلهموا ما

١ - البيان والتبيين : ١٩/١ - ٢٠ .

٢ - نفسه : ٧١ - ٧٣ .

٣ - نفسه .

٤ - نفسه : ١٤١/١ - ١٤٤ . الموشح : ٢٠٨ .

فيه من متغيرات وكان عليهم — منذ البدء — ان يمزجوا بين تفصيلهم للتراث وتضلعه من منه ، وبين ما ثقفوا من معارف عصرهم ، وخصوصا ما يتصل بعلم الكلام والفلسفة ، وليس هذا بالامر اليسير ، فقد كان يتعين عليهم ادراك ما ينبغي الابقاء عليه وتطويره من هذا التراث ، ازاء ما ينبغي الاستثناء عنه ، ورغم ان المجددين ، كما يبدو ، لم يكونوا جميعا على بينة كافية من هذا الامر^(٥) ، الا انهم دعوا ، بقدر متفاوت ، الى التمرد على احتذاء الشعر القديم من جهة ، وضرورة الاستجابة لروح العصر وحاجاته من جهة اخرى ، وقد تمثلت هذه الاستجابة في لغة الشعراء ومعانيهم .

سئل بشار عن سبب تفوقه على معاصريه في حسن معاني الشعر وتثذيب الفاظه ، فقال : « لاني لم اقبل كل ما تورده علي قريحتي ، وينايجني به طبعي ، ويبعثه فكري ، وظرت الى مغارس الفطن ومعادن الحقائق ، ولطائف التشبيهات ، فسرت اليها بفهم جيد ، وغريزة قوية ، فأحكمت سبرها ، وانتقيت حرها ، وكشفت عن حقائقها ، واحترزت من متكلفها ، ولا والله ما ملك قيادي قط الاعجاب بشيء مما آتي به »^(٦) .

من هذا يمكن ان نذهب الى استخلاص علامات التحول في الشعر المحدث كما يلي :

- آ — ان الشعر صار نظرا في الحقائق ، اي صار موقفا .
- ب — ان الشعر صار فنا ، اي اصبح لدى الشاعر ، بالاضافة الى هاجس التعبير ، هاجس جديد هو كيفية التعبير .
- ج — ان للشعر خاصية جوهرية هي التجاوز المستمر والتطلع الى آفاق اكثر اتساعا وجدة^(٧) .

٥ — دراسات في تاريخ الادب العربي : ١٩ .

٦ — زهر الآداب ، الحصري القيرواني ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، مصر ١٩٥٣ ، ١١٠/١ .

٧ — ديوان الشعر العربي (الكتاب الثاني) ، صيدا — بيروت ١٩٦٤ ، المقدمة : ٢ .

وبناء على ذلك يمكن تحديد السمة الجوهرية لتجربة الشعر المحدث.
بانها تحول عن الانفعال الارتجالي الى العاطفة المتأمل المتطلعة الى التجاوز .
وقد لخص الصولي هذا الموقف على الوجه التالي :

١ - ان بعض الموضوعات التي عالجها الشعر المحدث تختلف ، بوجه عام ،
عن موضوعات الشعر القديم ، وعليه فلكلا الفريقين فضل الاجادة
في التعبير عن تجربة عصره .

٢ - ان المحدثين حين استمدوا من المتقدمين وانتجعوا كلامهم ، قد جودوا
معانيمهم ، فانتقلوا الى « معان ابداع ، والفاظ أقرب ، وكلام أرق » .

٣ - في شعر المحدثين معان لم يتكلم بها القدماء ، ومعان او مأوا اليها ، فاتى
بها المحدثون واحسنوا فيها .

٤ - ان شعر المحدثين اشبه بالزمان ، والناس له اكثر استعمالا في مجالسهم
وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم^(٨) .

وفيما يتعلق باللغة يمكن القول ، بناء على ماسلف ، ان السمة الاساسية
للغة الشعر المحدث تتمثل في الانصراف عن مجازاة لغة الاقدمين ، ذات الطبيعة
البدوية ، الى استحداث لغة ذات طبيعة مدنية تتسم برهافة تمكنها من التعبير
عن حساسية التجربة الحضرية بمرونة عالية . وقد ترتب على ذلك تحول
العلاقة بين اللفظ والمعنى من الصيغة « البيانية^(٩) » التي ترى ان « احسن
الكلام ما كان قليلا يغنيك عن كثيره ، ومعناه في ظاهر لفظه »^(١٠) الى علاقة
« مجازية » تقيم الصلة بين اللفظ (المحدود) ، والمعنى (غير المحدود)^(١١) ، على
الخروج باللفظ الى غير ما وضع له اصلا ، بمعنى ان اللغة المجازية هي تحول

٨ - اخبار ابي تمام (رسالة الصولي الى مزاحم بن فاثك) ، ابو بكر الصولي ،
تحقيق : محمود عسكر ورفيقه ، بيروت ، ص ١٤ - ١٧ .

٩ - البيان والتبيين : ٧٥/١ - ٧٦ .

١٠ - نفسه : ٨٣ ، ١٠٦ .

١١ - نفسه : ٧٦/١ .

عن ظاهر اللفظ الى كشف معناه الباطن (الذاتي) ، الذي تبدعه تجربة الشاعر كما تتجسد في القصيدة . وعلى ذلك فالعلاقة بين اللفظ والمعنى في لغة المجاز ، ليست علاقة المطابقة بين الاسم والمسمى ، بقدرما هي علاقة توحى بالبعد والمفارقة والغرابة^(١٢) » لان الشيء من غير معدنه اغرب ، وكلما كان اغرب ، كان ابعد في الوهم ، وكلما كان ابعد في الوهم كان اطرف ، وكلما كان اطرف كان اعجب ، وكلما كان اعجب كان ابداع^(١٣) » .

فلغة المجاز لاتعبر عن العلاقات الموضوعية للاشياء والظواهر ، انما تعبر عنها كما تتخيّلها الذات الشاعرة ، فهي لغة تخيلية تعتمد التعبير بالصورة اساسا . انها لاتخبر او تصف قدرا توحى وتشير^(١٤) ، « فغاية الوصف ان يكشف ويظهر ، او ان يوضح الغامض . اما المجاز فغاياته تكثير الدلالة ، فهو يخرج اللفظ من وضعه الاصلي الى حالة ثانية ، فكأنه يخرج به من اليقين الى الظن أو الاحتمال ، ومن الدلالة الواحدة الى الدلالة المتعددة ، الوصف يبلور الحالة الشعورية ، والمجاز يخلق حالة احتمالية في اللغة تساوي حالة الاحتمال في الشعور . الوصف يغلّق اللغة ، والمجاز يفتحها^(١٥) » . وبذلك يقوم المجاز بتكثيف لغة القصيدة بدلا من ايجازها .

ان صدور الشاعر المحدث عن روح عصره قد جعل القصيدة تعبرا رمزيا (لغويا) عن خبرته الذاتية ، التي هي ثمرة المستوى المادي والروحي للحياة العامة بكل مجرياتها ، وعلى ذلك دعا المحدثون الى تجنب اصطناع لغة غير عصرية لم تعد تناسب حركة الحياة وحساسيتها ، لان حياة الصحراء ليست كحياة المدينة .

١٢ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ١٣٧ - ١٣٨ .

١٣ - البيان والتبيين : ٨٩/١ - ٩٠ .

١٤ - الثابت والمتحول : ١١٠/١ - ١١١ .

١٥ - نفسه : ١٠٧ .

يقول ابو نواس :

صفة الطلول بلاغة القُدم فاجعل صفاتك لابنة الكُرم
تصف الطلول على السماع بها افدو العيان كأنت في الفهم ؟
واذا وصفت الشيء متبعها لم تخلُ من زلل ومن وهم^(١٦)

ويقول ابو العتاهية لابن منذر : « ان كنت اردت بشعرك شعر العجاج
ورؤية فما صنعت شيئاً ، وان كنت أردت شعر أهل زمانك ، فما اخذت مأخذنا ،
أرأيت قولك :

ومن عاداك يلقي المرميسا
أي شيء في « المرميس » أعجبك؟^(١٧)

مما سبق يمكن القول : ان النزعة العصرية في لغة الشعر المحدث تتجلى
فيما يلي :

١ - ايثار اللغة المألوفة ، البعيدة عن التكلف ، والتي تجمع الى الایحاء ،
خفة الوقع ، وسهولة التركيب^(١٨) . وهي ، رغم جريانها على الاسلوب
الفصيح ، تكاد تقترب من الاسلوب الشعبي اليومي احيانا ، وتسري
فيها روح الحكاية ، مستجيبة بذلك لدواعي الغناء وذوق الجمهور ، حتى
ان شعر ابي العتاهية الذي تميز بسهولة لغته ، كان يغنى على السنة
الملاحين^(١٩) ، « وفي هذا الخبر ما يدل على قرب شعره من روح
الشعب »^(٢٠) .

- ١٦ - اخبار ابي تمام : ١٦ - ١٧ . ديوان ابي نواس ، تحقيق : احمد عبدالمجيد
الغزالي ، دار الكتاب العربي - بيروت ، ص ٥٧ - ٥٨ .
١٧ - الموازنة ، الامدي ، تحقيق : محمد محي الدين عبدالحميد ، مصر ١٩٥٩ ،
ص ٢٦٨ .
١٨ - الاغاني : ٤١/٤ - ٤٢ ، ٦٠ ، ٧٢ ، ٩٢ .
١٩ - الاغاني : ١٠٤/٤ - ١٠٥ .
٢٠ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ، ط ٧ ،
ص ١٧٠ .

٢ - ان تضلع الشعراء من ثقافة عصرهم ومعارفه المتنوعة ، قد جاوز التأثير في معانيهم الى التأثير في لغتهم ، فقد مزجوا بين لغة الخمر والمجون^(٢١) . ولغة الوعاظ والزهاد والقصاص^(٢٢) ، والفاظ المتكلمين والعلماء ومصطلحاتهم^(٢٣) ، كما اتسعت دائرة المعرب والدخيل^(٢٤) . وبذلك تلونت لغة الشعر المحدث بالوان الحياة ذاتها ، وامتزجت في الشعر امتزاجها في المجرى العام للنشاط الاجتماعي ، حتى ان ابن الرومي شبه تركيب الشعر بتركيب الشجر في قوله :

قولا لمن عاب شعر مادحه أما ترى كيف ركب الشجر ؟
ركب فيه اللحاء ، والخشب اليا بس ، والشوك بينه الثمر^(٢٥)

٣ - لقد افضى ذلك كله الى الخروج على القالبية الشكلية ، اذ « لم يعد الشكل شيئا يحدد القصيدة من خارج ، وانما اصبح قوة تبرز الكيان الذي اسلمه اليها الفعل الخلاق »^(٢٦) ، بمعنى انه تحول الى طاقة تنبعث من داخل القصيدة لتنظيم مادتها الدلالية في تركيب ايقاعي ، فالشكل ، على هذا ، هو طريقة تجلي القصيدة ، بتوحيد ابعادها الداخلية والخارجية ، فهو ، اذن ، شكل الوحدة النهائية للقصيدة . لهذا اتسم الشعر المحدث بالخروج على النمطية الموروثة ، وقد تمثل هذا الخروج باتساع « الملائمات الموسيقية العروضية مع الغناء ، فاذا القصيدة الطويلة تكاد تختص بالشعر الرسمي ، . . . بينما تشيع المقطعات في الغزل والهجاء والمجون والزهد والحكم . ومضى الشعراء ينظمون . . . في

٢١ - نفسه : ١٠٢ - ١٠٨ .

٢٢ - نفسه : ١١٤ - ١١٧ .

٢٣ - نفسه : ١٣٧ - ١٣٨ .

٢٤ - نفسه : ١٢١ - ١٢٤ .

٢٥ - ديوان ابن الرومي ، تصنيف : كامل كيلاني ، مصر ، ١/١ .

٢٦ - الثابت والمتحول ١/١١١ - ١١٢ .

الاوزان الخفيفة والمجزؤة» (٢٧) . ولم يقتصروا على ذلك ، انما حاولوا
النفاد الى اوزان جديدة ، بالكشف عما سجله الخليل حين وضع العروض ،
كالمضارع والمقتضب وسواهما كالمتدارك . كما استخدموا البحور
المهملة التي استنبطوها من دوائر الخليل ، والتي لم ترد في اشعار العرب ،
كما فعل عبدالله بن هرون السמידع البصري ، ورزين العروضي (٢٨) ،
وابو العتاهية (٢٩) الذي كان يقول : انا اكبر من العروض (٣٠) ، وربما
استحدث في هذا العصر وزن شعبي جديد هو « المواليا » (٣١) . وقد
وافق تجديد الاوزان تجديد في القوافي ، فاستحدث « المزدوج » الذي
مهد لظهور الرباعيات (٣٢) ، وانواع « المسمطات » التي ربما كانت
الصورة الاولى للموشحات (٣٣) ، فضلا عن التزام ما لا يلزم (٣٤) .

٤ - ازاء ذلك كله ، كان الشعر الرسمي ، ممثلا بالمديح والفخر والشعر
التعليمي والطرده ، ينحو نحو التمسك بالاساليب القديمة ، ارضاء
لارستقراطية البلاط وحاشيته ، وادلالا بمقدرة الشعراء - المولدين امام
النزعة المحافظة لدى اللغويين والاعباريين - النقاد (٣٥) . فضلا عن تقديم
مادة معرفية متنوعة يتأدب بها اولاد الاسر الارستقراطية وطبقة الكتاب

٢٧- العصر العباسي الاول ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ،
ص ١٩٣ - ٢٠٠ .

٢٨- نفسه : ١٩٥ .

٢٩- الشعر والشعراء : ٤٩٧ .

٣٠- الاغاني : ١٥/٤ .

٣١- العصر العباسي الاول : ١٩٦ . الفنون الشعبية غير العربية (١ - المواليا) ،
رضا محسن حمود ، بغداد ، ص ٥٣ - ٥٤ .

٣٢- العصر العباسي الاول : ١٩٧ .

٣٣- نفسه : ١٩٩ .

٣٤- الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٢١٦ .

٣٥- الاغاني : ١٦٨/٣ - ١٧٠ ، ١٨٤ - ١٨٥ ، ٢٠٣ - ٢٠٤ .

الناشئة ، ويفيد منها المتكلمون والنظاريون في ادلتهم وحججهم^(٣٦) .
لذلك تبلورت قواعد اولية في النقد ، كانت تتحدد طبقا للغايات المتنوعة
التي سخر الشعر لخدمتها ، لا من حيث تأثيره وجماليه الفني ، انما من
حيث انطباقه على الاصول التي هداهم استقراؤهم اليها^(٣٧) .

٢

على ان هناك غرضا رئيسا رافق الشعر منذ الجاهلية ، وظلت اهميته
تتزايد بالمراد ، ذلك هو « المديح » الذي وجد فيه المجددون والمحافظون
مهمة مشتركة يمكن ان يلتقوا عليها ، باعتباره فن الدعاية السياسية من جهة ،
ومصدر ارتزاقهم من جهة اخرى . اما تلك المهمة فهي التعبير عن القيم
الارستقراطية ذات الطابع المزيج من الدين والبداعة ، بطريقة عصرية ترتفع الى
فخامة الممدوحين وافاقتهم ، حتى ان يحيى البرمكي مثلا عين أبان بن عبد الحميد
اللاحقي رئيسا « لديوان الشعر » ، ينقد ما يرفع اليه من المدائح لكي يضمن
لرجال السلطة فنا رفيعا يمدحون به^(٣٨) ، وفعل مثل ذلك عبدالله بن طاهر اذ « رسم
في امر من يقصده من شعراء الاطراف ان يؤخذ المديح منه ، فيعرض على ابي
سعيد المكفوف . . . اولا ، فما كان يليق بمثله ان يسمعه . . . انقذه ابو
سعيد اليه ، » ورد ما عدا ذلك . وقصته مع ابي تمام معروفة^(٣٩) .

ويبدو ان مهمة امتداح الخلافة ورجالاتها بشعر فخم وأنيق معا ، هذه
المهمة قد استوت على يدي مسلم بن الوليد من المحدثين ، فكان بذلك خير

٣٦- البيان والتبيين : ١/ ١٣٥ - ١٣٩ .

٣٧- البيان والتبيين : ٤/ ٢٤ . تاريخ النقد الادبي عند العرب من العصر
الجاهلي الى القرن الرابع الهجري ، طه احمد ابراهيم ، دار الحكمة -
بيروت ، ص ٥١ - ٥٣ .

٣٨- طبقات الشعراء ، ابن المعتز ، تحقيق : عبدالستار احمد فراج ، دار
المعارف بمصر ١٩٥٦ ، ص ٢٤١ ، ٢٠٢ . تاريخ الادب العربي : ١١/ ٢ .

٣٩- الموازنة : ٢١ - ٢٣ . الموشح : ٤٩٩ - ٥٠٠ .

مثل لشعر المديح الرسمي يومذاك ، فقد وصفه ابن المعتز بأنه كان مداحاً محسناً مجيداً مفلحاً » حتى ليقال « ان الرشيد كتب شعره بماء الذهب »^(٤٠) ، وقد كان عليه ان يبرز فضائل ممدوحيه وسجاياهم بما يليق بمنزلتهم الرفيعة ، فتكلف لذلك هذا الاسلوب « البديع » الذي وائم فيه بين روح العصر في الاناقة والصقل والتوشية ، واحتفظ ، في الوقت نفسه ، بجزالة الاسلوب العربي وورصاته^(٤١) ، فكان بذلك « اول من وسّع البديع »^(٤٢) ، وهو الذي لقبه بذلك^(٤٣) .

وليس هذا البديع الذي تكلفه مسلم الا اثرأ لمذهب في الشعر اخذ به نفسه ، ذلك هو مذهب « الصنعة »^(٤٤) حتى شبهه ابن رشيق بزهير المولدين ، وقال عنه : « كان يبطيء في صنعته ويجيدها »^(٤٥) .

وبمجيء ابي تمام كان هذا المذهب قد بلغ مبلغا آخر ، يختلف عما كان عليه عند مسلم . يقول طه حسين : « ان الفرق عظيم جدا بين العناية بالبديع عند مسلم وعند ابي تمام ، فشعر مسلم حسن الوقع في الاذن بفضل الموسيقى التي تأتيه من البديع ، ودلالته على المعاني قريبة جدا ، لا نجد شيئا من الغرابة فيه ، وكل ما تحسن ان الشاعر قد تكلفه هو ان هذا الشاعر قد لاءم بين المعاني وبين الالفاظ ، وجعل بينهما هذه العلاقة الموسيقية الجميلة » .

اما ابو تمام فشيء آخر ، يعنى بالموسيقى وجمال اللفظ ، ولكنه يتجاوز هذه العناية الى عناية اخرى بالمعنى . من هنا يشتد ابو تمام في الدقة حتى لا يحسن وحتى لا يرى ، وحتى لا يفهم ، وحتى يفسد الموسيقى احيانا ، لان ابا تمام

٤٠- طبقات الشعراء : ٢٣٥ .

٤١- الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ١٨٣ - ١٨٦ .

٤٢- طبقات الشعراء : ٢٣٥ .

٤٣- الاغاني : ٣١٥/١٨ .

٤٤- البديع ، ابن المعتز ، تحقيق : كراتشكوفسكي ، لندن ١٩٣٥ ، ص ٣ - ٥٧ ، ٥٨ - ٧٧ .

٤٥- العمدة : ١٣١/١ .

كان يحس معناه احساسا قويا . ولكنه كان في الوقت نفسه عاجزا عن ان يشاركه
معه في هذا الحس ، وابو تمام مشارك لمسلم في عنايته بالالفاظ ، ولكن هذه
الالفاظ الضخمة الجزلة ان واثته في كثير من الاحيان فهي تعجز في كثير من
الاحيان ايضا . وهذا التكلف بالمعاني الغريبة هو الذي اثار الخصوم على
ابي تمام » (٤٦) .

وعليه ، فالبديع عند مسلم صناعة لفظية تقوم ، قبل كل شيء ، على
العناية بموسيقى لغة الشعر من حيث : جرس الالفاظ ، التلاؤم بين اصواتها
بالمحسنات ، واعتماد تقطيعات صوتية - ايقاعية داخل البيت قائمة على
التشبيه والمجاز عادة . فالبديع من هذا النوع شبيه بالزخرفة التي تتلاءم
فيها الموسيقى الايقاعية من الداخل ، بضروب من التوشية والتفويف في
الخارج ، وقد بلغ البحري بهذا الضرب من البديع غاية الرقة والصفاء
الشكليين (٤٧) حتى شبه شعره بسلاسل الذهب ، وشبهه هو بالرداء المحبر في
قوله :

وكنْتُ اذا استبْطأت ودَّكَ زرته بتفويف شعر كالرداء المُحْبَرِ (٤٨) .

اما بديع ابي تمام فصناعته فنية تقوم ، اساسا ، على « التخيل » ،
فالقصيد عندة ليست هي الواقع ، انما صورة له خلقتها مخيلة الشاعر .
ولكن لما كانت تجربة ابي تمام تجربة « مديح » اساسا ، ومثل هذه التجربة
لا تنهض على حقيقة واقعية حية ، قدر ما تستمد من تراث شعري متراكم
يغلب عليه التقليد ، فقد كان على ابي تمام ، لكي يجدد ، ان يتكئ على

٤٦- من حديث الشعر والنثر (المجموعة الكاملة) ، دار الكتاب اللبناني -
بيروت ، ١٩٧٣ ، ٦٥٥/٥ .

٤٧- الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ١٩٤ - ١٩٥ ، ١٩٨ - ١٩٩ .

٤٨- ديوان البحري ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف بمصر
١٩٦٣ ، ٨٩٠/٢ .

« طاقته التخيلية » بالدرجة الاولى^(٤٩) ، مستعينا بقريحة نفاذة . متوهجة بشقافة رصينة شاملة^(٥٠) .

على ان الشعر ليس مجرد اخيلة ذهنية فقط ، فالخيال الذهني ، مهما اغرب ، لا يقوى على منح الشعر حرارة الواقع وحيويته ، مالم يتلبس اشياء الواقع وتجري حركته فيه كالنفس ، وتلك كانت مهمة ابي تمام ، فقد اراد لمعانيه البعيدة ، الغريبة والغامضة ، صورا واستعارات لغوية تشخصها وتنفتح فيها حياة محسوسة ، ولم يكن يتحقق له ذلك دون استعمال اللغة بمستوى استعاري حي ، وهو ما يميز لغة ابي تمام ، ولذلك ايضا اتهم بالخروج على مذهب العرب لما في شعره « من الاستعارات البعيدة ، والمعاني المولدة »^(٥١) ، ولان العرب انما استعارت « المعنى لما ليس له اذا كان يقاربه او يدانيه ، او يشبهه في بعض احواله ، او كان سببا من اسبابه »^(٥٢) . اما ابو تمام فله في الاستعارة مذهب آخر يتداخل فيه التجسيم والتجريد بقوة تشخيصية هي « قوة وضع الاشياء تحت العين »^(٥٣) ، ويتمثل باستخدام الاستعارة فيما يباعد المشبه ويعربه ويفارقه ، حتى تبلغ المفارقة مبلغ التنافر والتضاد ، فشره مقابلات : حسية ، وذهنية ، وزمنية ، ولونية ، تتدافع في تموجات ايقاعية وحداقة منطقية تلونها الصور والتشبيهات والاستعارات ، فيتشح شعره بظلال من الغموض ، ويفتني بتعدد المعاني ووفرة الاحتمالات^(٥٤) ، « حتى صار كثير مما اتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها الا مع الكد والفكر وطول التأمل ، ومنه مالا يعرف معناه الا بالظن والحدس »^(٥٥) . ومن هنا

٤٩- اخبار ابي تمام : ٥٣ ، ٢٢١ .

٥٠- نفسه : ٢٦٣ .

٥١- الموازنة : ١١ .

٥٢- الموازنة : ٢٣٤ .

٥٣- الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٢٣٦ .

٥٤- نفسه : ٢٤٤ - ٢٤٥ .

٥٥- الموازنة : ١٢٥ . جدلية ابي تمام ، عبد الكريم اليافي ، الموسوعة الصغيرة -

٦٦ ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٨ ، ٥٦ .

كثر الاختلاف والتأويل في شعره . فنسب « الى غموض المعاني ودقتها ، وكثرة ما يورده مما يحتاج الى استنباط وشرح واستخراج »^(٥٦) . حتى ان الآمدي لم يجد شاعرا يقرنه به لان « شعره لا يشبه اشعار الاوائل . ولا على طريقته »^(٥٧) .

واذا ذلك كله ، لم ينج ابوتمام ايضا من الكلف بهذا « البديع » الشكلي الذي رأيناه عند مسلم ومن اتبعه ، فاضطره ذلك احيانا ان يتكلف استعمال الغريب . وان يتعسف في صياغته حد التعقيد ، وأن تقصر به لغته عن التعبير الموحي الى الوقوع في اسر المعاضلة والتقرير^(٥٨) ، وليس هذا ببعيد عن طريقة شعرية اتفرد صاحبها « بمذهب اخترعه »^(٥٩) وصدر فيه عن البحث والتجربة لا عن الاتباع والتقليد . بيد ان ذلك لم يكن يرضي اولئك المحافظين الذين رأوا في طريقة ابي تمام خروجاً على عمود الشعر العربي^(٦٠) ، وقابلوه بالنقد والازورار حتى قال ابن الاعرابي عن شعره : « ان كان هذا شعرا فكلام العرب باطل »^(٦١) . على ذلك يمكن اعتبار ابي تمام رمزا للدرجة التي بلغها بعد الشقة بين المحافظة والتجديد .

٣

ان طغيان النزعة الشكلية – الزخرفية على التخيل – المجازي ، كان سير باطراد ، بحيث صار ينظر الى البديع على انه الخصيصة الفريدة التي تميز الشعر المحدث . وليس هذا البديع سوى طغيان المحسنات الشكلية

٥٦- الموازنة : ١٠ .

٥٧- الموازنة : ١١ .

٥٨- اخبار ابي تمام : ٩٧ . الموازنة : ٢٥٩ . الوساطة : ١٩ ، ٧١ - ٧٢ .

٥٩- الموازنة : ١٦ .

٦٠- عن عمود الشعر ينظر : شرح ديوان الحماسة ، مقدمة المرزوقي : ٨/١ - ١١ .

٦١- اخبار ابي تمام : ٢٤٤ . الموازنة : ٢١ .

(زخرفية - بيانية) ، غالبا ، تلك التي ضمنها ابن المعتز كتابه « البديع » ، ولم تكن الاستعارة سوى واحدة منها (٦٢) .

واذا امكن اعتبار موقف ابن المعتز من البديع ممثلا لموقف التيسار المحافظ عامة من الشعر المحدث ، الذي يدعو الى الصدور عن الطبع جريا على طريقة المتقدمين ، فان مثل هذا الموقف يمكن اجماله فيما يلي :

١ - ان البديع موروث فني ذو اصول راسخة في التراث الادبي .

٢ - ان المحدثين لم يسبقوا المتقدمين الى شيء من ابواب البديع ، وكل ما فعلوه انهم اكثروا منه في اشعارهم حتى عرف في زمانهم وسمي بهذا الاسم .

٣ - ليس البديع ضرورة فنية عند المتقدمين ، « فربما قرئت من شعر احدهم قصائد من غير ان يوجد فيها بيت بديع » .

٤ - انما كان يستحسن البديع اذا اتى نادرا ، وكان الشاعر من المتقدمين انما يقول من هذا الفن البيت او البيتين في القصيدة .

٥ - وعليه فان العيب ليس في فن البديع ذاته ، انما في سوء استخدامه ، والاكثر منه حد الافراط والاسراف ، وهو ما فعله ابو تمام (٦٣) .

لقد قاد هذا الفهم الى اعتبار الحداثة « صنعة شكلية » ، مبعثها البراعة اللغوية ، ومجاراته موضة العصر ، وليست « ضرورة فنية » تملئها التجربة الشعرية . وعليه فان قيمة الشعر المحدث تتحدد، وفقا لهذا الفهم، بمقدار صلته

٦٢- البديع : ٣ ، ٢٥ ، ٣٦ ، ٤٧ ، ٥٣ . وتنظر : بعض محاسن الكلام والشعر : ص ٥٨ - ٧٧ . دراسات في تاريخ الادب العربي (البديع) : ٣٨ وما بعدها .

٦٣- البديع : ١ .

بالشعر القديم ، وجريانه على طريقته ، وليس العكس . الامر الذي لا يتبين معه خصوصية تجربة هذا الشعر وتحسن روح الاصاله فيه^(٦٤) .

ومع زيادة التصدع في العلاقات الاجتماعية . واشتداد القمع العام . كان الشعر يتعد ، شيئاً فشيئاً ، عن رؤية الحقائق الحيوية في عملية النشاط الاجتماعي والتعبير عن الهواجس العميقة في حياة الناس ، وينحو . بدلا من ذلك ، نحو ماهو آني وحسي ومحدود ، فكان بذلك يضيق من عالمه ويتجه نحو اتباع لغة اكثر الفة واستقرارا . بحيث بدا ذلك احيانا حتى على لغة الشعر المحدث الذي كان المتنبي قد بلغ به الذروة .

لقد اوتي المتنبي نفسا ظامئة للبطولة ، وجراً وطموحا نادرين . ومع ان تجربته الشعرية تجربة مديح اصلا ، الا انه اقام مع ممدوحيه صلات شخصية ، حميمة احيانا ، بحيث نأى بقصيدة المديح عن تقاليدھا الرسمية ، وتحول بها الى مناسبة للتعبير عن قيم ومطامح وصراعات وافكار مشتركة حيناً وذاتية حيناً آخر ، ولذلك فنحن لا نلمس في هذا الضرب من شعره ذلك الايغال في التجريد الذهني الذي وجدناه عند ابي تمام ، فشعر المتنبي هنا ، بحكم طموحه اللا محدود وروحه الجامح ، اشد انفعالا بالحياة وما يضطرب فيها ، واعمق معاناة لمعضلاتها ، الامر الذي اضفى عليه حرارة وتأثيرا خالدين .

ان السمة الغالبة على لغة المتنبي هي « القوة » . قوة الجرس ، وقوة التركيب ، وقوة الايقاع ، ويبدو ان مصدر هذه القوة هو الاحساس المأساوي العنيف الذي يواجه به المتنبي العالم بكل اقايمه : الناس ، الطبيعة ، الزمان ، المكان ، ويتصدى لها جميعا ويتحداها . ولم تكن هذه المواجهة تجري على حال واحدة ، فهي : مواجهة مسلحة (الحرب ، الفروسية) ، وهي مواجهة بالتعالي والتسامي (الفخر) ، وهي مواجهة بالتهكم والسخرية (الهجاء) ،

٦٤- هذه النظرة التوفيقية نجد امثلة لها في كتاب : الكامل ، المبرد ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ورفيقه ، دار نهضة مصر ، ١٣٤/٣ ، ١١/٤ - ١٢ ، ١٤ - ١٧ ، ٢٧ - ٢٨ ، ٣٠ - ٣١ .

او بالحزن والعذاب (الشكوى والتذمر) ، وقد يواجه العالم بالتأمل والتفكر ،
(الحكمة والفلسفة) ، لكنه قلما يتلاءم مع الحياة ويلين امامها او يأنس بها .
فيصف او يتغزل •

لقد استمد المتنبي ، للتعبير عن هذا الاحساس القوي المتنوع ، من
ذخيرة لغوية ثرية ومهارة فائقة ، فجاءت قصيدته أشبه بسبكة لغوية انصهرت
معادنها جميعا في تآزر ايقاعي حاد يمتزج فيه الحسي بالمجرد ، والبدوي
بالحضري ، والزمني بالمطلق ، والغريب والنادر بالفاظ العلماء واشارات
الصوفية • وهو يوشي هذا المزيج كله بضروب شتى من البديع الظاهر
والخفي (٦٥) •

٤

لقد ترتب على التدهور العام الذي منيت به الحضارة العربية الاسلامية ،
ان ازدادت الحياة المدنية عتمة وانغلاقا ، واتسمت العلاقات الاجتماعية بالتشكك
والازدواجية ، فكان ان اصاب الوجدان الشعري بشروخ ، هي مزيج من
مشاعر القنوط والاحباط والانكفاء داخل الذات ، والاحساس بالغربة ،
والاندفاع نحو الفردية وازدراء الآخرين • ورغم ان هذه الظاهرة قد برزت
بوضوح منذ ازدهار الحياة المدنية ، الا انها ظلت تعبر عن نفسها باتجاهات
وطرائق متنوعة ، ومتباينة احيانا ، جريا مع طبيعة التحولات المعقدة في واقع
الحياة العامة : الاقتصادية والسياسية والفكرية ، التي كان المجتمع العربي
الاسلامي يزخر بها ، ومع تنوع الاستجابات الشخصية لهذا الشاعر او ذاك ،
حتى يبدو امر تصنيفها ضمن حدود واضحة مهمة شاقة •

٦٥- يتيمة الدهر ، الثعالبي ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ،
القاهرة ١٩٤٧ ، ١٤٧/١ وما بعدها . ديوان الشعر العربي (الكتاب
الثاني) : المقدمة : ٢٠ •

فاذا كان ابو العتاهية مثلاً ، قد بنى موقفه على الخلاص من غربة الحياة ببناء « كون مقدس » على الارض ، خوفاً من رهبة الموت ، وانتظاراً له في الوقت ذاته ، وصولاً الى « الحياة الاخرى » الالهية^(٦٦) ، فان ابا نواس قد بنى موقفه على الخلاص من غربة الحياة بالامتزاج في اشياؤها وظواهرها ، اي بصهر عالم الحياة الخارجي في عالم ذاته الداخلي من اجل بلوغ « اللذة القصوى »^(٦٧) ، في حين جمع ابن الرومي بين « التغرب » عن الحياة و « الخوف والتهكم » منها ، حد التطير والوسوسة ، وبين التهاكك على لذاتها الحسية ، حد الشره في الطعام والشراب •

اما في هذه الفترة ، فان الاغتراب عن الحياة قد اتخذ طابعاً ابعد هو ثمرة لهذه الاتجاهات جميعاً • وكان يتراوح بين الرغبة في خلق عالم وهمي من النشوة الخاطفة والانغمار في اللذة الآنية حد الابتذال ، مزوجاً بالنزوع الى اللامبالاة واللاعقلانية في مواجهة الواقع عن طريق السخرية والتهكم الكاريكاتيري منه (ابو الرقعمق ، ابن لنكك ، ابن بابك • •)^(٦٨) ، وبين اضفاء طابع فكري - نظري ما ورائي عليه (الشعر الصوفي ، المعري) • كل ذلك الى جانب تضخم الانانيات الفردية ونمو روح الجشع ، مقروناً بمداجاة السلطة والسعي الى ارضائها وخدمتها (الشعر الرسمي) •

اما ذلك الحس التواق الى الحرية البدوية ، بكل رحابتها ومثالياتها ، المتأصل في الشعر العربي ، فقد اضفت عليه الحياة المدنية مسحة رومانسية (ابو فراس الحمداني) الذي جعله الصاحب ابن عباد خاتمة النهج البدوي في الشعر^(٦٩) ، لكن هذا الاتجاه غداً يتحول الان الى مجرد « حلم » بالبطولة ، وتحسر على القيم المفقودة ، و « ظمأ » الى حب نقي ضائع ، كان الشريف الرضي آخر من حمل لواءه •

٦٦- ديوان الشعر العربي (المقدمة) : ٢٦/٢ ، ٢٧ •

٦٧- ديوان الشعر العربي (المقدمة) : ١٣/٢ •

٦٨- يتيمة الدهر : ٣٠/٣ ، ٢٤٧/٢ ، ٣٧٤/٣ •

٦٩- يتيمة الدهر : ٣٥/١ •

في عالم « النشوة الساخرة » حنين الى البراءة والطلاقة ، ورغبة في كسر طوق الجمود الذي يأسر الروح ، وتوق لتخطي ظواهر الاشياء الى ما وراءها ، وفي ذلك شكل من اشكال التمرد على المجتمع ، يجري عبر خلق حالة « انخطاف » بالخمرة ، والغبطة الجنسية ، والاخلاد الى الذات ، والفكاهة ، وكل ما يفسر النفس بالطمأنينة ، ويتيح لها القدرة على الحلم والشعور الفياض بالحرية ، ويثير فيها حساسية التفرد المتعالي على الواقع وازدرائه والسخرية منه ، (٧٠) « انه سفر في فضاء الاعماق ، يواكبه الخيال ، واليأس من الحياة ، ورجاء الخلاص » (٧١) .

عالم النشوة الساخر هذا شكل من اشكال « التداوي بالداء » الذي سبق ان رأيناه عند ابي نواس (٧٢) ، وعليه فشعر هذا العالم لا يعبر ، ضرورة ، بطريقة منطقية عقلية ، انما هو محاولة للزراية بالواقع القائم واحتقار موضوعاته الزائفة عبر فضح ما هو محرم وسري فيه ، بطريقة تتسم بالمفاجأة المدهشة والسحرية ، بحيث يمتزج فيه « الغريب والاليف ، الوضوح والسر ، النظام والفوضى ، الحقيقة والوهم ، الداخل والخارج ، الذات والموضوع ، الليل والنهار ، الواقع والحلم » (٧٣) ، حتى وكأنه احيانا ضرب من « الحذقة » الفنية .

هذا الضرب من الشعر اقرب من سواه الى حقيقة الواقع ، ومادته اللغوية مستمدة من بيئته المدنية القائمة على طرافة الفكرة وغرابتها ومفارقاتها ، وهو

٧٠- ديوان الشعر العربي (المقدمة) : ٢/١ - ١ .

٧١- نفسه : ٢٣ .

٧٢- ديوان ابي نواس ، تحقيق : بهجة عبدالغفور الحديثي ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ٧٤ .

٧٣- ديوان الشعر العربي (المقدمة) : ٢/٢٣ .

ما يستدعي لغة حضرية مولدة^(٧٤) ، ورغم ان الصيغة الخبرية - الوصفية تكاد تطفئ على بنائه اللغوي ، فهو حافل بالوصف البياني المركب بالاضافة والجر خاصة وبشيء من البديع ، وخصوصا الطباق ، الا انه يمزج ذلك بمختلف الصيغ الانشائية التي تزيد من ابراز الفكرة وتشخيصها ، حتى تكاد تحيلها ، احيانا الى « صورة » (تشكيلية - لغوية) بواسطة التشبيه والاستعارة ، اما الايقاع فيجري على اوزان هادئة وقصيرة نوعا ما^(٧٥) .

٦

اذا كانت القصيدة ، قد تحولت على يد المتنبي ، الى سبيكة لغوية انصهرت فيها مواد مختلفة - لكنها على قدر كبير من الانسجام - تجمع بين الثقافة العربية الاسلامية ، والفلسفة اليونانية ، والنزعات الباطنية بمختلف روافدها ، فضلا عن الابداع الشخصي ، فان مثل هذا الاتجاه كان آخذا بالتقهقر حتى في عصر المتنبي نفسه ، ذلك ان وحدة معنى القصيدة بمبناها كانت تختل بسرعة . فالحافظ على الشعر كان يقترن باغراض وموضوعات بعينها ، هي أغراض الشعر الرسمي عادة ، مما جعل تجربة الشاعر ضيقة ومحدودة بحدود تلك الاغراض ، لانتكاد تعدوها ، بحيث يمكن القول : ان مثل هذا الشعر كان خاضعا لهيمنة السياسات السائدة بطريقة مباشرة او غير مباشرة ، الامر الذي ترتب عليه ظهور اعداد غفيرة من الشعراء غير الموهوبين الذين يضطرون الى تعويض هذا النقص بالاعتماد على البراعة اللغوية ، وهم ، في ذلك ، كمن يطرز على ثوب خلق ، كما يقول الآمدي^(٧٦) .

٧٤- العربية ، يوهان فك ، ترجمة عبدالحليم النجار ، مطبعة دار الكاتب العربي - القاهرة ١٩٥١ ، ص ١٨٣ وما بعدها .

٧٥- يتيمة الدهر : ٣١٠/١ ، ٣٣٥ ، ٣٥٦ ، ٣٤٧/٢ ، ٣٥٢/٣ ، ٣٧٤ .

٧٦- الموازنة : ٣٨١ .

اما الافادة من تجربة العصر وامكاناته الفكرية ، بغزارتها وتنوعها ، فلا تكاد تتاح الا لقلّة قليلة من اولئك الذين استهواهم التفكير الحر ، فاداروا ظهورهم لمغريات الحياة، واتجهوا وجهة نظرية خالصة (المعري) . ثم بدرجّة اقل، لاولئك الذين يستمدون من فكرة معينة هي عادة احدى شعب التيار الباطني الذي يشكل السمة البارزة لفكر هذا العصر (ابن هانيء ، الصوفية) .

يصدر ابن هانيء في شعره عن الترويج للمذهب الاسماعيلي مثلاً بزعمائه الفاطميين . ويبدو أن انصرافه للمديح ، قبل كل شيء ، قد قصر شعره على نظم افكار ومباديء هذا المذهب^(٧٧) ، دون أن يجاوز ذلك الى استثمار النزعة الباطنية فيه وتحويلها الى موقف داخلي عام ، وهكذا تحدت تجربته الشعرية بنظم معتقدات جاهزة ، ولذلك انصبت عنايته على ابراز « الفكرة » بالوان متنوعة تقوم على براعة النسيج اللغوي ، بحيث تبدو اللغة — التي هي كلغة المتنبّي ذات طابع كلاسيكي غالباً^(٧٨) — وقد افترست الفكرة وسلبتها روحها ولم تبق منها سوى هيكلها^(٧٩) ، حتى لقد شبه المعري شعره « برحى تطحن قروناً لأجل القعقة التي في ألفاظه . . »^(٨٠) .

اما الصوفية فقد سعوا الى « توحيد » الثنائية القائمة في طبيعة الله ، والانسان، والدين . فـ « الله » الذي هو غاية المعرفة الصوفية، « موجود عند الناظرين في صنعه ، مفقود عند الناظرين في ذاته » كما يقول الشبلي^(٨١) . و « الانسان » — المعادل الآخر للمعرفة — يكمن في طبيعته البشرية

٧٧- في ادب مصر الفاطمية ، محمد كامل حسين ، دار الفكر العربي ١٩٦٣ ، ص ١٧٢ — ١٧٣ .

٧٨- الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٤٢٠ وما بعدها .

٧٩- ديوان المؤيد في الدين ، تقديم وتحقيق : محمد كامل حسين ، القاهرة ١٩٤٩ ، المقدمة : ١٥٩ — ١٦٢ .

٨٠- وفيات الاعيان ، ابن خلكان ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، القاهرة ١٩٤٨ ، ٥٢/٤ . العمدة : ٥٢/٤ .

٨١- حلية الاولياء ، ابو نعيم الاصبهاني ، بيروت ١٩٦٧ ، ٣٧١/١٠ .

(الناسوت) ، سر الطبيعة الالهية (اللاهوت) ، كما يقول الحلاج^(٨٢) .
 بيد أن هذا السر لا يتجلى الا باسقاط الوسائط التي يقيمها « ظاهر » الشريعة
 الدينية بين قطبي المعرفة (الله - الانسان) ، وذلك باقامة الشريعة على وجهها
 الباطن (الحقيقة) ، التي تتجلى في ذات (قلب) العارف (الصوفي)^(٨٣) .

ان التجربة الصوفية ، بحكم طبيعتها الماورائية - التطهيرية. قد نحت
 منحى تجريدياً - سلبياً ، محاولة اضعاء طابع رمزي على حقيقة الوجود
 الواقعي ، معتبرة اياه تجليات متعددة لفكرة مطلقة^(٨٤) ، بحيث لم تكن معاني
 « الكشف ، التجلي ، الحضور ، المشاهدة » أكثر من تعبير عن ضروب من
 الحدس الباطني الوهمي ، الأمر الذي ترتب عليه أن قامت « الفكرة -
 الكلمة » بديلاً عن « الواقع - الاحساس » ، فكان أن جرى الشعر الصوفي
 على استبعاد اللغة الواقعية ، والاستعاضة عنها باصطلاحات ذات طبيعة تجريدية
 خالصة ، مقرونة بالضمائر وأدوات الوصل والاشارة ، ومتصلة بعدد من الادوات
 والحروف^(٨٥) .

اما حالة « الجذب » التي تتعرض لها ذات الصوفي ، وما تتعاورها من
 أحوال « الشوق ، والانس ، والسكر ، والوجد ، والحب » ، فقد تأثر
 الصوفية في التعبير عنها ، لغة شعر الحب والخمرة في الأدب العربي ، كما
 تأثروا لغة شعر الزهد في وصف « مقاماتهم »^(٨٦) .

لهذه الاسباب ، ولأسباب اضافية أخرى ، ظل التصوف ، حتى حين
 أتاحت له نظرية « وحدة الوجود » أن يبلغ ذروة اكتماله النظري ، معوقاً عن
 استثمار تجربته على نحو شعري مبدع .

٨٢- شرح ديوان الحلاج ، جمع وتحقيق : كامل مصطفى الشبيبي ، بغداد
 ١٩٧٤ ، ص ١٥٠ - ١٥١ .

٨٣- الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي ، عدنان حسين
 العوادي ، وزارة الثقافة والاعلام - بغداد ١٩٧٩ ، ص ٢٠٤ .

٨٤- الشعر الصوفي : ٢٢٤ .

٨٥- نفسه : ٢٢٩ وما بعدها .

٨٦- نفسه : ٢٥٩ - ٢٦١ .

اما موقف المعري من العالم فيختلف عن موقف الصوفية ، فقد كان لنزوعه الحر في التفكير أن اعتراه الشك في يقينية التصورات القائمة عن الوجود^(٨٧) ، ولم يصح عنده الا الظواهر المتحققة فيه (الحياة - الموت) . وكان هذا الشك يتفاقم مع تقدم الزمن ، مما دعاه الى اعتزال الحياة والزهد فيها^(٨٨) ، وكأنه وجد في هذا الموقف السلبي « تطهيراً » من شرورها . وحين لم يهتد الى معرفة يقينية لمعضلاتها ، فقد بدا له ، في معظم الاحيان ، أن ليست وراء الوجود الانساني غاية أكيدة ، انما هو سقوط متتابع ينتظر نهايته : خرجت الى ذي الدار كرها ، ورحلتي الى غيرها بالرغم ، والله شاهد^(٨٩)

وعليه فقد كان يبحث في شعره عما هو « مطلق » ، وصولاً لتأكيد ما يشعر أنه حقيقة ، ولهذا كان « الزمن » و « الموت » حجر الزاوية الذي بنى عليه موقفه الشعري في « اللزوميات » خاصة : الأمر الذي وسم شعره بالدوران على مشكلات ذات طبيعة فكرية - ما ورائية، غير أنها تحتكم في نقضها او اثباتها الى « العقل » :

كذب الظن لا امام سوى العقل مشيراً في صبحه والمساء^(٩٠)
لذلك توجه في شعره الى الفكر أكثر مما توجه الى الشعور^(٩١) .

ان صدود المعري عن نظم مشكلات ذات منحى فكري - نظري في شعره^(٩٢) قد أطفأ من التوهج الوجداني الذي لمسناه في « سقط الزند » ،

٨٧- تعريف القدماء بأبي العلاء ، تحقيق : مصطفى السقا ورفاقه ، اشراف وتقديم : طه حسين ، الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٥ ، المقدمة : ص . الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٣٩٣ .

٨٨- لزوم مالا يلزم ، المعري ، دار صادر - بيروت ١٩٦١ ، ٣٣٩/١ .

٨٩- نفسه : ٣٦١ .

٩٠- لزوم مالا يلزم : ٦٦/١ .

٩١- ديوان الشعر العربي (المقدمة) : ٢٩/٢ .

٩٢- تعريف القدماء بأبي العلاء : ٢٤٩ .

وحل محله النزوع الى تأملية عقلية تتوخى الصدق والتماس العظة والثواب. و « من سلك هذا الأسلوب ضعف ما ينطق به . . » (٩٣) ، لذلك اقتصر في استعمال اللغة على الافادة من وظيفتها البيانية - المعجمية ، الاصطلاحية بالدرجة الاولى ، بيد انه اضفى عليها كل ما وعته ذاكرته المدهشة من موروث لغوي ، فزخرفها بصنعة عسيرة ، قال : « وقد تكلفت في هذا التاليف ثلاث كلف : الاولى انه ينتظم حروف المعجم عن آخرها . والثانية ان يجيء رويّه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك . والثالثة انه لزم مع كل روي فيه شيء لا يلزم من ياء (باء) او تاء وغير ذلك من الحروف » (٩٤) . وفضلا عن ذلك فقد استخدم انواع البديع ، كما اثقل شعره بصنوف الغريب . بحيث تفرد بذلك عن سائر معاصريه (٩٥) لكن ذلك كله كان مدعاة لضعف الصياغة وركتها وتعقيدها (٩٦) .

٧

ومع الاخفاق الشامل لقيم الحضارة العربية الاسلامية المصحوب بانحسار نفوذ الارستقراطية العربية خاصة ، وهيمنة العناصر الدخيلة ذات النزعة العسكرية ، كانت بقايا روح البطولة والحب في النفس العربية تتشبث بكل التداعيات والاحلام التي تمكنها من استحضار حياة مثالية ماضية بازاء هجنة الحياة القائمة ، وهو ما يتجلى في شعر الشريف الرضي خاصة ، فقد حاول ان يقدم ، بالشعر ، حالة تطهيرية - حلمية ، تمتزج فيها الرغبة في الانعتاق الاجتماعي بالحلم بالثورة وفقا لمثل الفروسية العربية ، (٩٧) والرغبة في الانعتاق النفسي بالحلم بالحب الطاهر وفقا للمثل الاسلامية ، كل ذلك في لغة تجمع

٩٣- لزوم مالا يلزم : ٣٩/١ .

٩٤- لزوم مالا يلزم : ٣٠/١ .

٩٥- سر الفصاحة : ٢١٦ .

٩٦- الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٣٩٨ - ٣٩٩ .

٩٧- الشريف الرضي ، احسان عباس ، بيروت ١٩٥٩ ، ص ٢٢٣ - ٢٢٤ .

بين قوة الاسلوب البدوي وجزالته ، ورقة الروح الحضري وصفائه . او هو ، كما يقول الثعالبي ، « يجمع الى السلاسة متانة ، والى السهولة رصانة »^(٩٨) ، فمادته اللغوية تتوزع بين مادة قديمة تستوحي اجواء الجزيرة العربية ، والحجاز منها خاصة ، وبين مادة تقليدية يزدوج فيها المعاصر بالقديم ، بما في ذلك الغريب احيانا ، اما اثر العصر فيتجلى في طريقة الصياغة حيث الصنعة : البديع ، التشبيه ، المجاز ، فضلا عن الالفاظ المدنية . وعليه ، فبقوة الامنية والتقليد ، والصنعة ، كان البناء اللغوي لهذا الشعر يتماسك .

على ان هذا التماسك كان سريع الاختلال ، متأثرا بجمود الحياة العامة وضعف البواعث الذاتية والاجتماعية ، اذ كان الشعر يتعد عن ان يكون عملا فبذاعيا - داخليا ، ويتحول ، بدلا من ذلك ، الى نظم للافكار التي تقتضيها المناسبة ، وكان ذلك اظهر ما يكون في الشعر الرسمي ، حيث تحولت القصيدة الى ما يشبه الرسالة المنظومة ، وتتجلى بوادر هذا الاتجاه في شعر مهيار ومن تلاه .

لقد تابع مهيار استاذ الرضي في استيحاء الاجواء البدوية ، فحفلت قصائده بذكر مواضع البادية والحنين اليها وتتبع مسير الركب فيها ، لكنه لم يستطع مجاراته في اصالته اللغوية وموهبته الشعرية ، فسعى الى تغليف النزعة النثرية في قصائده ، القائمة على المقارنة والتفصيل ، فضلا عن الاستعانة بأفكار وتقاليد السابقين ، بما قيض له من تصنع حضري تجلى في سهولة الفاظه وليونة اسلوبه وانبساط موسيقاه ، مزخرفا كل ذلك بضروب شتى من البديع ، وهو بذلك مهد السير على طريقة في الشعر احالت القصيدة الى صورة من صور التقليد - الصنعة « تتداخل فيها اساليب الشعر والنثر وتتميز بتقليدها الجامدة »^(٩٩) ، هذا الاسلوب هو ما يمكن « ان نطلق عليه

٩٨- يتيمة الدهر : ١٣١/٣ .

٩٩- مهيار الديلمي - حياته وشعره ، عصام عبدعلي ، وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٦ ، ص ٣٢٥ .

الاسلوب الحضري المتبدي في الشعر وهو اسلوب ظل قائما في الشعر العربي
فترة طويلة « (١٠٠) » .

٨

تبلور هذا الاسلوب ، نظريا ، مع رسوخ النظرة الثنائية للشعر التي
قال بها كبار النقاد كالجاحظ (١٠١) ، وابن قتيبة (١٠٢) ، وقدامة (١٠٣) وبعض
الشعراء النقاد كابن المعتز (١٠٤) ، وابن طباطبا (١٠٥) ، وهي ترى ان الشعر
« لفظ ومعنى » من جهة ، و « طبع وصناعة » من جهة اخرى ، وغاية الشاعر
هي « التوفيق » فيما بينها .

ورغم ان هذه النظرة قد اسهم في تطورها تيار الحداثة نفسه ، فقد
ماشت هذا التيار وتبنته احيانا ، ولم تعتد بتفضيل قديم على محدث (١٠٦) ،
الا انها لم تستطع النفاذ الى صميم الحداثة ، فاكتفت بالوقوف على هامشها .
فبينما تعني الحداثة تحولا عميقا عن تجربة قديمة الى تجربة جديدة ، اي انها
ولادة مخاضها جدلية القديم والجديد ، فقد قصرها هذا الاتجاه على تغير
الزمان (العصر ، العهد ، الوقت) ، والمكان (البيئة) ، والطبع (الغريزة ،
العرق) (١٠٧) ، وبينما تعني الحداثة ، شعريا ، ابداع ما « لا يشبه اشعار
الاولائل ، ولا على طريقتهم » بحيث لا يقرن الشاعر بغيره (١٠٨) لانه ينفرد

١٠٠ - نفسه : ٣٣٠ .

١٠١ - الحيوان : ١٣١/٣ - ١٣٢ .

١٠٢ - الشعر والشعراء : ٧ - ٩ .

١٠٣ - نقد الشعر : ٢٣ .

١٠٤ - طبقات الشعراء : ٢٨٦ .

١٠٥ - عيار الشعر ، تحقيق : طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، المكتبة
التجارية بالقاهرة - ١٩٦٥ ، ص ٥ .

١٠٦ - الحيوان : ٧٢/٢ . الشعر والشعراء : ٥ . الكامل : ٢٩/١ .

١٠٧ - الحيوان : ٣٨١/٤ ، الشعر والشعراء : ١٩ .

١٠٨ - الموازنة : ١١ .

بمذهب مخترع^(١٠٩)، وليس البديع سوى وجه من وجوه استكمال هذا الابداع المحدث ، فانها مقصورة ، كما مر بنا عند ابن المعتز مثلاً ، على الشعر البديع الذي يراعى السير على طرائق المتقدمين ، كما يتجلى في كتاب الصناعتين الذي استأثرت فصول البديع وانواعه بأكثر من ثلثيه^(١١٠) . فالحداثة، بهذا المعنى ، تصنيع الموروث ، اي انها زينة وموضة ، وليست ضرورة يملئها الواقع . وعليه ، فبدلاً من تبين وحدة الاثر الفني في مبناه الكلي ، صار ينظر الى القصيدة على انها صياغة افكار متسلسلة ، كما هو الشأن في النثر ، على ان يراعى حسن التجاور بين الايات^(١١١) ، الى جانب الاحتفاظ بتعدد الموضوعات ، لما في ذلك من اجتذاب للسامعين ، وعليه فوحدة القصيدة هي في تناسب اجزائها واعتدال اقسامها ، وحسن الانتقال من غرض لآخر ، فلا اطالة فيمل السامع ، ولا انقطاع وبالنفوس ظمأ الى مزيد^(١١٢) ، فضلاً عن تخير الوزن وملائمة القافية . لقد ترتب على ذلك ان « قضية » « اللفظ والمعنى » لم تتناول العمل الادبي كله بحيث تتطور الى ما نسميه « الشكل والمضمون » ، ولا هي استطاعت ان تقترب مما يسمى « الصلة الداخلية » بين هذين^(١١٣) .

ان الجنوح المتزايد الى « الصنعة » في الشعر قد استتبع ان ينظر الى قضية اللفظ والمعنى نظرة شكلية ايضاً ، بحيث غدا الشعر خاضعاً لمعايير حرفية يجرى تعلمها سلفاً ، فشعر الرجل ، بهذا المعنى ، « قطعة من

١٠٩- نفسه : ١٦ .

١١٠- ينظر الكتاب بتحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، مصر ١٩٧١ ، (المقدمة) : ١١ .

١١١- البيان والتبيين : ٢٠٥/١ - ٢٠٦ . الشعر والشعراء : ٢٦ .

١١٢- نفسه : ٢٠٦ . الشعر والشعراء : ١٤ - ١٥ .

١١٣- تاريخ النقد الادبي عند العرب (نقد الشعر) ، احسان عباس ، بيروت ١٩٧١ ، ص ١٠٨ .

علمه » ، كما ان اختياره (ذوقه) « قطعة من عقله » ، كما يقول ابو هلال العسكري (١١٤) .

هذه النظرة التي لا ترى في الشعر اكثر من صنعة او حرفة قد وجدت أتم عرض نظري واشده جناية على الشعر ، لدى ابن طباطبا العلوي في كتابه « عيار الشعر » . ولكون هذه النظرة قد طغت على الشعر العربي منذ القرن الخامس حتى عصر النهضة^(١١٥) ، فسأتولى عرض اسسها النظرية استنادا الى الكتاب المذكور .

يرى هذا الاتجاه ان الشعر « كلام منظوم » ، وان « قلمه معلوم محدود » ، وان الفرق بينه وبين النثر انما يكمن في النظم^(١١٦) . وهو حرفة للتكسب غرضه وصف المثل الاخلاقية وبناء المدح والهجاء عليها ، ووصف ما يستعد به لها ويتهيا لاستعماله فيها ، وان العرب قد شعبت في ذلك فنونا من القول وضروريا من الامثال^(١١٧) ، اما تحصيله فيتم باتباع سنة العرب والوقوف على مذاهبها في تأسيسه وسلوك مناهجها بتناول المعاني كتناولهم اياها واحتذاء الامثلة في الفنون التي طرقت القول فيها^(١١٨) ، وادواته هي رواية فنون الآداب ومعرفة ايام الناس ، فضلا عن التوسع في علم اللغة والاعراب . وجماع هذه الادوات « كمال العقل الذي به تتميز الاضداد ، ولزوم العدل واشار الحسن ، واجتناب القبيح ، ووضع الاشياء مواضعها »^(١١٩) .

١١٤ - كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) : ٩ .

١١٥ - ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر ، عبدالعزيز الاهواني ، مصر ١٩٦٢ ، ص ١١٥ .

١١٦ - عيار الشعر : ٣ . نقد الشعر : ١٥ .

١١٧ - عيار الشعر : ١٣ .

١١٨ - نفسه : ٧ .

١١٩ - نفسه : ٤ - ٥ .

ومع افول جذوة الابداع ، والوقوع في اسر النظرة الاتباعية تلك، انقلب « تأخر الزمن » الذي كان عند المحدثين عامل ابداع واجادة ،^(١٢٠) الى « محنة » يعاني منها « محدثو هذا العصر » ، « لانهم قد سبقوا الى كل معنى بديع ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلاصة ساحرة ، فان اتوا بما يقصر عن معاني اولئك، ولا يربى عليها، لم يتلق بالقبول، وكان كالمطروح المملول »^(١٢١)، « لاسيما واشعارهم متكلفة غير صادرة عن طبع صحيح كاشعار العرب »^(١٢١)، الامر الذي يقتضيهم التوثق من صنعتهم والمبالغة في تحسينها وتبرئتها من العيوب،^(١٢٢) وسبيل ذلك ان يتناول الشاعر المعاني التي سبق اليها ويبرزها « في احسن من الكسوة التي عليها » فيجب له بذلك فضل اللفظ والاحسان^(١٢٣) .

نحن هنا بازاء الوجه الآخر لنظرية « المعاني المطروحة » عند الجاحظ^(١٢٤)، او « اضاءة المعنى وجزالة الكلام » عند ابن المعتز^(١٢٥) ، هذا الوجه هو « تصنيع المعاني المستعارة وتلييسها وتلفيقها » ، بالطاف الحيلة وتدقيق النظر ... حتى تخفى على نقادها والبصراء بها ، وينفرد (الشاعر) بشهرتها كأنه غير مسبوق اليها ، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه ، فان وجد معنى لطيفا في تشبيب او غزل استعمله في المديح ، وان وجده في المديح استعمله في الهجاء ، ... »^(١٢٦) ، « وان وجد المعنى اللطيف في المنشور ، او في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً ، كان اخفى واحسن ، ويكون ذلك

١٢٠- اخبار ابي تمام : ١٤ - ١٧ .

١٢١- عيار الشعر : ٩ .

١٢٢- عيار الشعر : ٩ .

١٢٣- نفسه : ٧٦ .

١٢٤- الحيوان : ١٣١/٣ . وينظر القول نفسه تقريبا في كتاب : الصناعتين : ٦٣ - ٦٤ .

١٢٥- الموشح : ٤٧٦ .

١٢٦- عيار الشعر : ٧٧ .

كالصائع الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما
كانا عليه» (١٢٧) .

يتألف الشعر من ثلاثة اجزاء : « اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن
الالفاظ » (١٢٨) . « وعيار الشعر في قبول الفهم له » (١٢٩) . وعلة قبول الفهم انما
تكن في اعتداله (١٣٠) ، وموافقته للحال (الصدق) (١٣١) . ومع ذلك فالشعر
« هو ما ان عري من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة » (١٣٢) .

اما العلاقة بين الالفاظ والمعاني فهي علاقة مشاكلة ومطابقة ، فالانفاذ
معارض المعاني، (١٣٣) « واحسن الشعر ما يوضع فيه كل كلمة موضعها حتى
يطابق المعنى الذي اريدت له ويكون شاهدها معها لا تحتاج الى تفسير من
غير ذاتها » (١٣٤) ، فالشعر ، من هذه الوجهة ، كالنثر ، وصف يياني خالص
وليس تخيلا . اما التشبيه والمجاز فتتويجات على الاصل ، لا خروجا عليه .
ورغم ان التشبيهات على ضروب مختلفة : تشبه صورة وهيئة ، او معنى ،
او حركة ، او لون او صوت وربما امتزجت بعضها ببعض (١٣٥) ، لكنها جميعا
ينبغي ان تهدف الى المطابقة الصادقة ، « فأحسن التشبيه ما اذا عكس لم
ينتقض ، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبها
به صورة ومعنى » (١٣٦) ، « فما كان من التشبيه صادقا قلت في وصفه : كأنه . او

١٢٧ - عيار الشعر : ٧٨ .

١٢٨ - نفسه : ١٥ .

١٢٩ - نفسه : ١٤ .

١٣٠ - نفسه : ١٥ .

١٣١ - نفسه ١٦ . وعن معنى (الفهم) ، (الاعتدال) : (الصدق) ينظر :
تاريخ النقد الادبي عند العرب (نقد الشعر) : ١٤١ - ١٤٥ .

١٣٢ - عيار الشعر : ١٧ .

١٣٣ - نفسه : ٣٢/٨ . البيان والتبيين : ٢٥٤/١ .

١٣٤ - نفسه : ١٢٧ .

١٣٥ - نفسه : ١٧ .

١٣٦ - عيار الشعر : ١١ . كتاب الصناعتين : ٢٤٥ ، ٢٤٩ . العمدة :
٢٩٤/٢ .

قلت : ككذا ، وما قارب الصدق قلت فيه : تراه او تخاله او يكاد » (١٣٧) .
وكذلك الامر في المجاز والاستعارة ، اذ « ينبغي للشاعر ان يتجنب الاشارات
البعيدة والحكايات الغلظة ... ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة
ولا يبعد عنها ، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها » (١٣٨) .

اما وحدة القصيدة فتقوم على صياغة فكرتها ونظم بنائها ، كما هو
الشأن في بناء الرسالة ، و« اذا اراد الشاعر بناء قصيدة بخض المعنى الذي
يريد بناء الشعر عليه في فكره ثرا ، واعد له ما يلبسه اياه من الالفاظ التي
تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول فيه . فاذا اتفق
له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه اثبته ، واعمل فكره في شغل القوافي بما
تقتضيه من المعاني ، على غير تنسيق للشعر وترتيب لقنون القول فيه ، بل
يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فاذا كملت له
المعاني ، وكثرت الابيات ، وفق بينها بآيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما
تشئت منها ، ثم يتأمل ما قد اداه اليه طبعه ونتجت فكرته ، فيستقصى انتقاده
ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية ، وان اتفقت له
قافية شغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الاول ،
وكانت تلك القافية اوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الاول ، نقلها الى المعنى
المختار الذي هو احسن ، وابطل ذلك البيت او نقض بعضه ، وطلب لمعناه
قافية تشاكله » (١٣٩) .

« وينبغي للشاعر ان يتأمل تأليف شعره وتنسيق آياته ، ويقف على
حسن تجاورها او قبحه ، فيلائم بينها لتنظم له معانيها ، ويتصل كلامه
فيها » (١٤٠) . « واحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به اوله مع

١٣٧- عيار الشعر : ٢٣ .

١٣٨- نفسه : ١٩ . كتاب الصناعتين : ٢٧٤ .

١٣٩- عيار الشعر : ٥ .

١٤٠- عيار الشعر : ١٢٤ .

آخره على ما ينسقه قائله، فان قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب اذ نقض تأليفها» (١٤١) .

مما سلف يمكن ان تتبين الامور التالية :

- ١ - ليس الشعر تجربة ذاتية ، انما هو نتاج الوعي الخالص .
- ٢ - الباعث على الشعر هو الحاجة النفسية لا الضرورة الجمالية ، فهو حرفة للتكسب وليس ابداعا .
- ٣ - ان غرضه محدود بوصف المثل الاخلاقية من اجل بناء المدح والهجاء عليها ، وتتحدد قيمته بقدر ما يحقق ذلك .
- ٤ - مادة الشعر هي الافكار والتقاليد المكتسبة بالتعلم ، وليس هي ما تمليه تجربة الشاعر ، بمعنى ان دور الشاعر ينحصر في « تفسيح » ما نسجه القدامى ، واعادة تصنيعه .
- ٥ - ان قيمة « الحرفة » مقرونة بحسن صنعتها ، فالفكرة تستمد تأثيرها من زيتها وزينتها ، والشعر المصنوع افضل من المطبوع (١٤٢) .
- ٦ - طبيعة الشعر وصفية لاتخييلية ، والوصف فيه ينبغي ان يقوم على مواصفات عقلية مرسومة .
- ٧ - اللغة في الشعر ، كما هي في النثر ، وسيلة لوصف الفكرة ؛ لعرضها ، فالالفاظ معارض المعاني .
- ٨ - كمال جودة لغة الشعر في مطابقة المعنى وحسن الديباجة ، فاللفظة الشعرية هي : المألوفة معنى ، المألوسة صوتا .

١٤١- نفسه : ١٢٦ .

١٤٢- العمدة : ١٣١/١ . الشعر العربي في العراق وبلاد العجم ، علي جواد الطاهر ، بغداد ١٩٦١ ، ١٧٦/٢ .

٩ - ليس التشبيه والمجاز من الخصائص الاساسية للغة الشعر ، بقدر ما هي وسائل لتنوع طرائق الوصف ، فهي من توابع الفكرة ، وليست خالقة لها . ان وظيفتها هي ايضاح الفكرة وتزيينها .

١٠ - القصيدة بناء ثري منظوم بالوزن والقافية ، « فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول » (١٤٣) .

القصيدة ، اذن ، نسيج صناعي من الكلام المأنوس ذي المعاني السهلة المألوفة ، فالاشعار ، كما يقول ابن وكيع ، « انما تروى لعذوبة الفاظها وورقتها وحلاوة معانيها وقرب مأخذها » (١٤٤) ، والشاعر الذي يريده الجمهور كالمطرب الذي لا يعرف قواعد الالحن ، ولكن صوته جميل (١٤٥) .

لقد ظل هذا الاتجاه يطغى ويتسع نفوذه ، ويجاوز في تأثيراته وبسط تقاليده الشعر الرسمي الى الشعر الذاتي . وفي حين كانت طبيعة السلطة السياسية والجنوح الى التقليد ، ينحوان به ، اكثر فأكثر ، نحو النمطية والجمود ، « منغلقا » . على انواع جامدة شكلا ، ان لم نقل عددا « (١٤٦) ، فان حركة شعرية موازية كانت تنمو بالتدرج في رحم الحياة الاندلسية ، محاولة الخروج على صرامة الشكل الشعري ، وعلى نزعة التقليد ، مستمدة حياتها من روح المجتمع الاندلسي بكل تداخلاته وتنوعاته ، تلك هي « الموشح » (١٤٧) .

١٤٣ - عيار الشعر : ٧٨ .

١٤٤ - تاريخ النقد الادبي عند العرب (نقد الشعر) : ٣١٠ - ٣١١ .
١٤٥ - نفسه .

١٤٦ - دراسات في تاريخ الادب العربي : ٩٠ .

١٤٧ - تاريخ الادب الاندلسي (عصر الطوائف والمراطين) : احسان عباس ، دار الثقافة - بيروت ١٩٦٢ ، ص ٢١٦ - ٢١٧ .

ان الاخذ بوحدة التقاليد الادبية في الاقطار التي تجمعها الحضارة العربية الاسلامية ، كان مدعاة لالتزام صارم بالتقاليد الكلاسيكية للقصيدة الشرقية ، تلك التقاليد التي حملها العرب انفسهم الى الاندلس ، وكرستها تلك الفئة من الادباء والعلماء ومتعاطي قرض الشعر (ابو علي القالي . صاعد البغدادي ٠٠٠) ، الذين طبعوا بمؤلفاتهم ونشاطهم التعليمي ، الاوساط الادبية المتصلة بقصور الحكام ، بطابع المشرق ، وكانوا ينشرون ، اكثر ما ينشرون ، شعر رجال البلاط ومن يدور في فلهم بكل ما يتسم به من صنعة لفظية وعناية بالمحسات ، فالوصف غالب عليه ، ولا يعدو في بعض الاحيان ، ان يكون مجرد استعارات وتشابيه معتنى بها (١٤٨) . وهو ما يفسر الشبه الواضح بين شعر الاندلسيين وشعر المشاركة من معاصريهم .

ان هذا النمط الرسمي من الشعر قد اتسع نطاقه بفضل تشجيع رجال البلاط له من جهة ، ورسوخ الطابع العربي للحياة الحضرية ، والذي تجلى في الانتشار الواسع بين السكان من جهة اخرى . حتى بلغ ذروة مجده ابان اشتداد روح التنافس والتحديات الداخلية والخارجية التي تهدد استقرار البلاد . ورغم ذلك كله ، فمن الصعب ان يظل هذا الضرب من الشعر نمطا وحيدا للتعبير حتى عن المشاعر الداخلية للناس ، في مجتمع لا يؤلف العرب غالبية سكانه ، فمع البربر هناك الاندلسيون بمختلف طوائفهم ، الذين كان الشعور بالامتزاج يدفعهم الى التفتح على ازدهار الحياة الاندلسية والاستمتاع بمباهجها واجوائها الخلابة . حتى ان التأثير بواقع الحياة قد استمال الشعراء الرسميين انفسهم ، فتغنوا بالطبيعة والحب ، كما تغنوا بمجالس الخمرة والغناء التي تعدت قصور الحكام وانتشرت في اوساط اجتماعية واسعة . وكان انسب تعبير عن هذا الاتجاه يتخذ شكل المقطعات التي تتخلل القصائد حيناً ، او التي تنفرد بنفسها احيانا .

ان ازدهار الحياة العامة ، كان يعزز ، أكثر فاكتر ، الميل الى الغناء واللهو والترف ، وكان الشعر ، تبعاً لذلك ، ينحو منحى شعبياً متزايداً ، حتى صار يقال على السنة العامة من الناس • يقول ياقوت عن مدينة « شلب » : قل ان ترى من اهلها من لا يقول شعراً ولا يعاني الادب • ولو مررت بالفلاح خلف فدانه وسألته عن الشعر قرض من ساعته ما اقترحت عليه واي معنى طلبت منه » (١٤٩) • وبديهي ان انتشار الشعر حتى بين اوساط الفلاحين لم يكن يتفق مع ضرورة « الامام بجميع دقائق الشعر الكلاسيكي الذي يتطلب اول ما يتطلب ، تمريناً مدرسياً طويلاً ، كما لم يكن يستطيع ان يستعمل اللغة الفصحى بطرائقها المعقدة التي تبلغ حد التصنع احياناً • ويزداد الامر وضوحاً اذا تصورنا علاقات اللغات بعضها ببعض في الاندلس » (١٥٠) تلك التي اشار اليها المقدسي في حديثه عن المغرب قائلاً : « ولغتهم عربية غير انها منغلقة مخالفة لما ذكرنا في الاقاليم • ولهم لسان آخر يقارب الرومي » (١٥١) •

هذا الازدواج اللغوي ، الذي كان في الاندلس على اشده ، يفسر لنا قيام الموشح على مركز (قفل) عامي وعجمي ، كما يقول ابن بسام (١٥٢) ، ويدل ، من جانب آخر ، على انه كان ثمة لاتجاه غنائي شعبي « استقى طرائقه في التعبير من مختلف السبل ، وتأثر بالشرق وبأوروبا في آن ، ولكنه كان يطبق هذا التأثير على طريقته » (١٥٣) • هذا الاتجاه الشعبي كان قد انتشر في اوساط واسعة من السكان ممن لم يتلقوا تحصيلاً ادبياً خاصاً ، وكان مقروناً

١٤٩- معجم البلدان ، تصحيح : محمد أمين الخانجي ، مطبعة السعادة بمصر - (شلب) : ٢٨٦/٥ .

١٥٠- دراسات في تاريخ الادب العربي : ١٣٧ •

١٥١- احسن التقاسيم في معرفة الاقاليم ، تحقيق : دي غويه ، ليدن ١٩٠٦ ، ص ٢٤٣ .

١٥٢- الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٢ ، القسم الاول ، ١/٢ •

١٥٣- دراسات في تاريخ الادب العربي : ١٣٨ •

ابدا بالغناء^(١٥٤) ، اما اوزانه « فعلى اشطار الاشعار ، غير ان اكثرها على الاعاريض المهملة غير المستعملة »^(١٥٥) . « وقد مر على هذا الاتجاه حين من الدهر كان يحاول الا يخرج فيه عن اطر اللغة الفصحى ، ولكنه كان يخرج عن رتبة وحدة القافية ويستخدم اوزانا متنوعة ، وكان احيانا يدخل على اللغة الفصحى بعض عناصر متفرقة من اللهجة العامية و احيانا اخرى ينتقل كلياً الى ميدان هذه اللهجة بما فيها من عناصر رومانية »^(١٥٦) .

لقد ساعدت النهضة الموسيقية التجديدية التي ادخلها زرياب وتلامذته على ان تجد هذه الاشكال الجديدة « ارضا خصبة بين الجواري والقنات الدنيا من الاهلين ، ثم تطورت بالتدريج واخرجت من الاوساط الشعبية عددا من الشعراء الموهوبين »^(١٥٧) ، قد يكون في طليعتهم محمد بن حمود القبري الضرير^(١٥٨) . ويبدو ان شعراء الاتجاه الكلاسيكي كانوا يزدادون ، مع الزمن ، تسامحا في استخدام هذه الاشكال الجديدة من الشعر ، مع مراعاة قواعد اللغة الفصحى^(١٥٩) . بل يبدو انهم صاروا يدخلون تحسينات صنية ، عروضية ولغوية ، عليها ، كما كانوا يوسعون من اغراضها ، وكان من اوائلهم ابن عبد ربه ، ثم يوسف بن هارون الرمادي^(١٦٠) ، حتى جاء عبادة بن ماء السماء « وكانت صنعة التوشيح التي نهج اهل الاندلس طريقتها ، ووضعوا حقيقتها ، غير مرقومة البرود ، ولا منظومة العقود ، فأقام عبادة هذا منآدها ، وقوّم ميلها وسنادها ، فكأنها لم تسمع بالاندلس الا منه ، ولا اخذت الا عنه »^(١٦١) ، وعبادة هو اول من وصلتنا موشحاته^(١٦٢) .

-
- ١٥٤- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد ، ضمن : فن الشعر : ٢٠٣ . الذخيرة : ق ١ ، ١/٢ .
- ١٥٥- الذخيرة : ق ١ ، ١/٢ .
- ١٥٦- دراسات في تاريخ الادب العربي : ١٣٨ . العربية : ١٨٩ .
- ١٥٧- نفسه . تاريخ الادب الاندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) : ٢٢٣ .
- ١٥٨- الذخيرة : ق ١ ، ١/٢ .
- ١٥٩- دراسات في تاريخ الادب العربي : ١٣٨ .
- ١٦٠- تاريخ الادب الاندلسي : ٢٢٨ - ٢٣٠ .
- ١٦١- الذخيرة : ق ١ ، ١/٢ .
- ١٦٢- تاريخ الادب الاندلسي : ٢٣٠ - ٢٣١ .

لقد دخلت الموشحات الى اوساط الادباء ، واصبحت تقال من قبل الشعراء الى جانب القصائد، ثم اصبح عدد الشعراء الذين استهوتهم الموشحات يزداد . ولم يأت القرن السابع حتى بلغ هذا النوع من الشعر اوج ازدهاره في الاندلس ، ثم تعداه الى الاقطار الاخرى ، وظل يحيا في الشرق الى عهد قريب (١٦٣) .

يتضح مما سلف ان الموشح قد تعرض على يد شعراء كثيرين الى تغييرات متتابعة رافقته منذ الولادة ، واستمرت تبعا لتغير الضرورات التي ابدعته ، او الحاجات التي سخر من اجلها بعدئذ . لكن اهميته الاساسية تتجلى في انه اول ثورة حققها الشعر العربي بابداع شكل شعري جديد يعبر عن الاحاسيس الوجدانية لأوسع اوساط المجتمع الاندلسي (الغناء ، الحب ، اللهو ، الطبيعة ، ثم المديح) (١٦٤) . وذلك بايثار الايقاعات الخفيفة والمتنوعة ، واللغة اللينة الاليفة التي ضعفت علاقاتها الاعرابية (١٦٥) ، وتخلصت من شدة وقع اللغة القديمة وقوة اسرها ، وارتقت كذلك عن ابتذال العامية وركاكتها ، فاستطاعت ، بذلك ، تقرب الشقة بين الشعر والنثر ، والتغلب ، في الوقت ذاته ، على مشكلة الازدواج اللغوي التي عانت منها الاندلس اكثر من سواها .

ورغم ان الموشح ظل معرضا للتفنن الحر من قبل الوشاحين ، في تنويع او اضافة نغمات وخرجات جديدة ، بحيث يصعب الاهتداء الى رسم خط تطوري لسيره (١٦٦) ، الا ان الموشح النموذجي لدى الاندلسيين ، ظل حتى وقت متأخر ، يعزى الى عذوبة لغته وحسن النثام نظمه واسترساله ، فقد

١٦٣- دراسات في تاريخ الادب العربي : ١٤١ - ١٤٢ .

١٦٤- في الادب الاندلسي ، جودة الركابي ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ ، ط٣ ، ص ٣٠٢ .

١٦٥- العربية : ١٨٨ - ١٨٩ .

١٦٦- تاريخ الادب الاندلسي : ٢٤٨ .

امتدحت موشحة لعبادة القزاز لما وقع في خلالها من حسن الالتئام وسهولة النظام مما يندر وجود مثله في منشور الكلام^(١٦٧) . وهو ما يشير الى الرغبة بالموشحة عن التعقيد والى « ان تصبح مستوية السياق ، كأنها كلام عادي »^(١٦٨) . وابتهج ممدوح ابن باجة بموشحته المغناة غاية الابتهاج لانه أحسن فيها البدء والختام^(١٦٩) ، بمعنى انها محكمة النظم ، رائعة ، متدفقة في جريانها من المطلع حتى الختام ، لاتستقل اجزاؤها بل تتسلسل وتترابط . ولعل اوجز ما نستدل به على الطبيعة الفنية للموشح قوله ابن حزمون ، وهو وشاح من القرن السابع ، حين سمع موشحه لبعضهم فقال : « ما الموشح بموشح حتى يكون عاريا عن التكلف »^(١٧٠) .

ان اتساع اغراض الموشحات فيما بعد^(١٧١) ، كان يتعد بها ، شيئا فشيئا ، عن طبيعة الاجواء التي نشأت فيها ، والحاجات التي خلقت للتعبير عنها ، ويدفع بها مهمات لم تكن من شأنها اصلا . ورغم ان ذلك قد وسع من مجالات انتشارها ، الا انها غدت تخضع تدريجاً لتقاليد الصنعة والزخرفة ، وقد تجلّى ذلك في التقارب الواضح بين الموشح والشعر فكثرت الميل الى الموشح المنظوم على الاوزان الشعرية المألوفة^(١٧٢) ، كما ازدادت الصنعة اللفظية ، خصوصا تلك المبالغة في التقية داخل الاقوال والغصون مما يجعل «الموشح شكلا من اشكال الفسيفساء التي يعجبك ظاهرها فاذا فتشتها وجدت تكرارا في الوحدات الصغيرة»^(١٧٣) ، الامر الذي يدفع

١٦٧- ازهار الرياض في أخبار عياض ، المقرئ . تحقيق : مصطفى السقا ورفيقه ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة . ١٩٤٠ ، ٢٥٤/٢ .

١٦٨- تاريخ الادب الاندلسي : ٢٤٤ .

١٦٩- ازهار الرياض : ٢٠٩/٢ .

١٧٠- نفسه : ٢١١ .

١٧١- تاريخ الادب الاندلسي : ٢٥٠ .

١٧٢- تاريخ الادب الاندلسي : ٢٤٦ - ٢٤٨ .

١٧٣- نفسه : ٢٤٥ .

الى استقلال الاشطار بعضها عن بعض ويعيق من تدفق الموشحة والتآمها.
فتفارق بذلك رقّة الاغنية، حتى لقد اصبحت فيما بعد « تلاعباً وتمرساً ببعض
القوافي المهجورة ، كما يفعل بعض كتاب المقامات ، اظهراً للمهارات
اللغوية » (١٧٤) .

١٠

ان اشد الفترات عمقاً في تاريخنا الادبي هي الفترة التي ارتبطت فيها
رؤية الشاعر للعالم بمستوى سطحه ، بمعنى ان رؤيته قد تحددت بحدود
« شكل » الاشياء من حيث هي : تكوين ، زخرفة ، الوان ، اصوات
حركة ... ، وبحدود « صفاتها » من حيث هي : كيانات مجزأة قائمة بحد
ذاتها ، بعيدة عن الاحداث والتغيرات . انها رؤية حسية (سمعية - بصرية)
بالدرجة الاولى ، فالطبيعة : كينونة نبات ، حيوان ، رياح ... الخ ، والحب :
تكوين وجه ، عين ، شعر ... الخ ، واللذة : بوهيمية جسد ، خمرة ، خدر ،
سخرية الخ ، والفضيلة او الرذيلة : صفات مجتلبة من الخارج للمدح
والرثاء والفخر والهجاء . هذه الرؤية تقوم على الانفصال الحاد بين الشاعر
والعالم ، ولذلك فهي تمثل اشد انواع الاغتراب لانسانية ، بحيث يمكن
القول : ان ذات الشاعر قد استلبها منه « شكل الخارج » فلم يعد لها دور في
ابداع العالم او اعادة تخيله وتشكيله ، انما اقتصر دورها على « تنظيمه
بالكلمات » ، بمعنى انها غدت اسيرة زخرفة الكلمات - الصنعة .

وعلى ذلك فمهمة الشاعر هي محاكاة الخارج (الموضوع) عن طريق
وصفه ، رسمه ، زخرفته . والقصيدة معرض لهذا الخارج ، فهي : مشهد ،
منظر ، وجه من وجوهه . واللغة هي المادة الفنية التي تحول العالم الخارجي
الى صورة محسوسة تتداخل فيها الاصوات والخطوط لغاية زخرفية .

ورغم ان الاقبال على قول الشعر لم ينقطع حتى في اشد الفترات تدهوراً ، الا ان انقسام الشاعر عن موضوعه - رغم حالات الانتعاش الطارئة - كان يزداد عمقا بمرور الزمن ، فالآفاق الضيقة للواقع الاجتماعي المتخلف ، والوعي المسطح والتجزئي له ، قد جعلت الشعر خاضعا ، اكثر فاكثر ، للتقليد - الصنعة ، حتى حين يعبر الشاعر عن خلجات نفسه ، وهو امر نادر الحدوث .

اما اغراض الشعر الاساسية فقد كان الشاعر يتلقاها ايضا « من الخارج ، من الجائزة ، ومن تقاليد فنية ليست فنية » (١٧٥) فهو « ينظم كيفما يريد وحسبما يريد . . . وينظم على الطلب وكما يراه منه ، وهو في ذلك يشبه صانع الاحذية . . . كان التأثر والعاطفة والساعة الملهمة امور غير لازمة للإجادة » (١٧٦) . حتى ان غرض القصيدة كثيرا ما يقترح عليه ، كما يقترح عليه الوزن والقافية (١٧٧) . اما طبيعة الاغراض نفسها فتراوح بين موضوعات اعيد فيها القول كثيرا كالمدح والاعتذار والاخوانيات والشعر الديني وما اشبهه ، وبين موضوعات تصلح للعب واطهار البراعة في النظم اكثر مما تصلح للشعر ، كالبحق والبرغوث والالغاز والتاريخ والشعر التعليمي ، والقول على لسان الغير . والمعارضة والتضمين ، والتشطير (التخميس) ، والتسميط والتصريح . . . « مما لا يدل على سمو في الفكرة ، ولا على غرض جليل ، ولا قيمة علمية » (١٧٨) . وهكذا تحول نظم الشعر اجمالا عن قيمته الابداعية الى قيمة تكاد تكون « مدرسية » خالصة ، بحيث غدا ضربا من ضروب العلم السائد ، فالشاعر ، هو في الوقت نفسه ، كاتب وفقه ونحوي ومحدث وعالم . . . (١٧٩) . والغاية من

١٧٥ - الشعر العربي في العراق وبلاد العجم : ١٩٩/٢ .

١٧٦ - نفسه .

١٧٧ - الشعر العربي في العراق وبلاد العجم : ٣٠٠/٢ .

١٧٨ - تاريخ الادب العربي في العراق ، عباس العزاوي ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ١٩٦٢ ، ٢٧٤/٢ .

١٧٩ - نفسه : ٢٦٤ .

الشعر هي نظم افكار «مستقلة» عن ذات الشاعر ومهمة الشعر ان يقوم على « الاخبار » عن الفكرة بالوصف والتشبيه^(١٨٠) والزر كشة باختلاف ضروب الصنعة^(١٨١) ، فهو ، على هذا ، ضرب من النثر المنظوم الذي تغلب عليه الركافة والتكلف والجنوح الى الاساليب الشعبية والالفاظ العامية ، وكان يقف وراء ذلك المعاني التي ابتذلت بالاسفاف والمبالغة (الالغاز، التاريخ، التشبيه المقلوب) ، والتشبيهات الجامدة (كل شجاع كالاسد ، كل كريم كالبحر ...) ، والصور والافصاف الشائثة (الصدغ عقرب ، الجديلة ثعبان، و« الحب عيادة ملأى بالمرضى والاطباء »^(١٨٢) .

ومع ان القصيدة الكلاسيكية ذات القافية الواحدة والاغراض المتعددة ظلت ، غالبا ، الاصل المعتمد ، الا انها كانت معرضا للتفنن في ضروب شائثة من الصنعة ، فالشعراء ، رغم عنايتهم بدراسة « قواعد » اللغة وتفرعاتها المختلفة ، والتمكن من ادوات الصناعة البلاغية والعروضية ، فضلا عما كانوا يثقفون من معارف عصرهم ، الا ان جهودهم لم تكن متجهة الى الافادة من هذه المعارف بما يحقق التعبير الشعري عن دخالهم ، قدرما كانوا يتبارون في عرض هذه المعارف على لوحات قصائدهم . وما دامت القصيدة اطارا لعرض الفكرة، وما دامت الفكرة بعيدة عن روح الشعر غالبا ، فليست لمادة البناء (اللغة) الا اهمية الاداة او الوسيلة ، فالمهم هو الزاد ولا عبرة بالاناء الا من حيث تزويقه (تصنيعه) ، اما مادته فاخلاط من رمل الصحراء (اللغة القديمة) ، وطين الانهار (العامية) ، وفخار المدينة (لغة الكتابة) ، تبعا لتعدد الاغراض وتنوعها . وهكذا كان التقليد يفرض « اللاتناسق » من الداخل ، بينما كانت الصنعة تفرض « التنظيم » من الخارج .

١٨٠- في معناهما ينظر : العمدة : ٢٩٤/٢ .

١٨١- الشعر العربي في العراق وبلاد العجم : ١٧٦/٢ ، ٢٠٣ .

١٨٢- الشعر العربي في العراق وبلاد العجم : ١٧١/٢ .

١٨٣- ديوان الشعر العربي (الكتاب الثالث) ، المقدمة : م .

ان اقتصار الشعر على اوساط المتعلمين في المدن قد أضعف كثيرا من فاعليته الاجتماعية ، ونحابه ، أكثر فأكثر ، نحو « التركيز على عالم الاشياء ، ووصف جزئيات الحياة اليومية »^(١٨٤) ، ورسخ ، بالمقابل ، من طابعه المدني - الصناعي (التألق اللفظي ، الايقاعات المختلفة ، المقطوعة التي تدور حول فكرة واحدة) . حتى ان مذهب الصنعة قد تحول الى « مدرسة » تقوم على التقليد من جهة . واللعب بالكلمات من جهة اخرى ، فهي تقليد في استعارة والمصطلحات والكليشات وتفسير قول الغير بالسرقة والاقتباس والتضمين ... وما الى ذلك^(١٨٥) ، وهي لعبة ايقاعية تقوم على انواع البديع التي صارت تنكاثرتكاثراً مدهشاً^(١٨٦) ، كما هي لعبة ايقاعية تقوم على المعارضة والقوافي الشاذة وشيوع الاوزان المجزؤة والموشحة والمستحدثة^(١٨٧) كالزجل والدوييت والكان كان والمواليا .

هكذا تكاد القصيدة تتحول الى مساحة شكل ، فليس للموضوع اهمية تجاه الشكل ، انما هو خادمه . وقد ترتب على هذا ان ازداد الانحسار بين موضوعات القصيدة الواحدة ، حتى ان اسامة بن منقذ « جزء القصيدة الواحدة ذات المواضيع المتعددة الى اجزاء ، ووضع كل جزء في الباب الذي يناسبه »^(١٨٨) من ديوانه . اما اللغة ، فهي الاخرى في خدمة الشكل : حروفها ، ألفاظها ، نظمها . فالقصيدة تكتب بحروف مهملة فقط^(١٨٩) ، كما تكتب بحروف معجمة فقط ، وقد يكتب البيت بشرط مهملة وآخر معجم ، كما قد تتعاقب الفاظه بين كلمة مهملة واخرى معجمة ، بل قد تتعاقب الحروف

١٨٤ - الثابت والمتحول (٣ - صدمة الحداثة) ، ص ٥٤ .

١٨٥ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٤٧٩ ، ٤٨١ - ٤٨٢ .

١٨٦ - انوار الربيع في انواع البديع ، ابن معصوم المدني ، تحقيق : شاعر هادي شكر ، مطبعة النعمان - النجف ١٩٦٨ ، المقدمة : ٢٩/١ - ٣٣ .

١٨٧ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٥٠٢ - ٥٠٤ .

١٨٨ - ديوان الشعر العربي (المقدمة) : ٣/ل .

١٨٩ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٤٨٢ .

اعجاما واهبالا بين حرف معجم وآخر مهمل ، او حرفين معجمين وآخرين مهملين ، او ثلاثة ... وهكذا . وقد يجمع البيت الحروف كلها ، وقد ينظم وليس فيه حرف منفرد ، او ليس فيه حرف موصول . كما قد تنظم القصيدة ليستخرج من اول حرف في كل بيت اسم ما ، وقد يحتوي البيت على عدد معين من حروف الهجاء . (١٩٠) وقد يبدأ كل بيت في القصيدة بحرف الروي نفسه (١٩١) ، وظم الارجاني ارجوزة فيها اكثر من ثلثائة راء (١٩٠) .

ومثلا استخدمت الحروف والنقاط في خدمة الشكل ، استخدمت الالفاظ ايضا ، فكتب الشعر المرجع بحيث ينتهي البيت بنفس الكلمة التي بدأ بها ، او ان تكون قافية البيت منقلبة عن الكلمة التي بدأ بها ، او ان تصلح اية كلمة في البيت ان تتقدم على صوابها . (١٩٣) كذلك سخر النظم للمهمة ذاتها ، فالشعر يقرأ من اوله الى آخره (١٩٤) ، وهناك الشعر الذي قفيت شطوره ، فان شئت جعلته قصيدة ، وان شئت جعلته قصيدتين (١٩٥) ، او ثلاث قصائد (١٩٦) . وفي مجموعة اشعار الاسماعيلية قصيدة في مدح الامام العزيز بالله (ت ٣٨٦ هـ) ، تكاد تكون فريدة في الشعر العربي ، بنى فيها شاعرها -

١٩٠- تنظر بداية هذا الاتجاه في كتاب : الزهرة ، ابو بكر محمد بن داود الاصباني (ت ٢٩٦ ، ٢٩٧ هـ) ، النصف الثاني ، تحقيق : ابراهيم السامرائي ورفيقه ، وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٥ ، الباب السابع والثمانون ، ص ٣١١ وما بعدها .

١٩١- ديوان الطفرائي ، تحقيق : علي جواد الطاهر ورفيقه ، وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٦ ، ص ٢١١ - ٢١٣ .

١٩٢- ديوان الارجاني ، تحقيق : محمد قاسم مصطفى ، وزارة الثقافة والاعلام - بغداد ١٩٨٠ .

١٩٣- الزهرة : ٣١٨/٢ ، ٣١٤ ، ٣١٦ .

١٩٤- نفسه : ٣١٤/٢ .

١٩٥- شرح مقامات الحريري ، ابو العباس الشريشي ، بأشراف : محمد عبد المنعم خفاجي ، مصر ، ١٩٥٢ ، (المقامة الشعرية) : ٢/٢١٢ وما بعدها .

١٩٦- الزهرة : ٣١٥/٢ .

وهو غير معروف على وجه التحقيق - على كل كلمة من كلمات البيت الاخير بيتين من الشعر ، وفرع « عن يمين وشمال هذا البيت الاخير اربعة عشر بيتا ، سبعة ابيات عن يمين ، وسبعة عن شمال حتى تتخذ القصيدة شكل الدوحة » (١٩٧) ولذلك سميت « ذات الدوحة » . ويبدو ان هذه الالاعيب الشكلية قد انتهت اسوأ نهاية على يد شعراء القرن التاسع عشر ، كما يتبين من « مشجرات » جعفر الحلي (١٩٨) ، و« رياض » صالح التميمي (١٩٩) والجمع بين « التخميس » و« التسميط والتقريض » عند عبد الباقي العمري (٢٠٠) .

لقد ادى الوقوع في اسر « الشكلية » الى ازدواج العلاقة بين الشعر والنثر ، فمن جهة كان هناك النظم الذي « يضمن بعضه ببعض ، وان ادرجته كان كلاما » (٢٠١) ، كما كتب القاضي الفاضل قطعة صدورها منشورة واعجازها موزونة (٢٠٢) . ومن جهة اخرى ، مثل الحريري في مقاماته اعلى صورة لايقاعية النثر ، بحيث اهتدى هذا الاتجاه الى صورة اخرى هي نظم النثر على شكل « بند » هو « بين النظم والنثر ، لا يتقيد بالوزن من كل وجه ، ولا يحل عقاله من كل قيد » (٢٠٣) ، مستعينا على ذلك بشيوع الموشح والزجل وضروب الشعر العامي الاخرى التي ظلت انواعها تتزايد وتأثيرها يتسع بفعل

١٩٧- في ادب مصر الفاطمية : ١٧٥ .

١٩٨- سحر بابل وسجع البابل ، جعفر الحلي ، مطبعة العرفان - صيدا ١٣٣١هـ ، ص ١٥٩ ، ١٦٠ ، .

١٩٩- شعراء الحلة او البابليات ، علي الخاقاني ، المطبعة الحيدرية - النجف ١٩٥٢ ، ١٥٧/٣ .

٢٠٠- الترياق الفاروقي او ديوان عبد الباقي العمري ، مطبعة النعمان - النجف ١٩٦٤ ، ط ٢ ، ص ٢٢٣ .

٢٠١- الزهرة : ٣١٥/٢ - ٣١٦ .

٢٠٢- ديوان الشعر العربي : ١٤٦/٣ - ١٤٨ .

٢٠٣- تاريخ الادب العربي في العراق : ٢٥٣/٢ - ٢٥٤ .

تفاقم ظاهرة الازدواج اللغوي^(٢٠٤) وتأثيرات الاديبن الفارسي والتركي^(٢٠٥)، فالشعر يكتب بالعربية وقد يكتب بسواها ، كما قد يكتب بالعامية والفصحى^(٢٠٦) ، فكان ان ازدوجت العلاقة بين الفصيحة والعامية ايضا ، حتى ان الشعر العامي الخالص غدا ، في معظم الاحيان ، الشعر الاكثر حيوية للتعبير عن وجدان الطبقات العامة ابان الفترة المظلمة وحتى عهد قريب .

هكذا كان شعر هذه المرحلة « تلفيقا » لاوزاع متناشزة، فقد ظل يترسم مواضع وتقاليد القصيدة البدوية ، « لكنه عكس ، بالمقابل ، عالم المدينة الناشئة وحساسيتها »^(٢٠٧) بكل ما ينطوي عليه من هشاشة ، ثم هو، الى ذلك، كان يسير في اتجاه الصنعة الذي أوصله الى الانحطاط .

٢٠٤- ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر : ١٤ وما بعدها .

٢٠٥- تاريخ الادب العربي في العراق : ٣٤١ ، ٣٥٣ ، ٣٧٣ - ٣٧٤ .

٢٠٦- نفسه : ٢٢٦/٢ . تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، علي عباس علوان ، وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٥ ، ص ٥٧ - ٥٨ .

٢٠٧- الثابت والمتحول (٣ - صدمة الحداثة) : ٥٤ - ٥٥ .

الفصل الثالث

الموقف الشعري في العراق
بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية
الثانية

ان شعراء العراق ؛ اولئك الذين اثمرت قرائحهم مع اطلالة القرن العشرين ، كانوا قد فتحوا عيونهم على واقع مشلول بالتخلف والركود ؛ واقع يعاني من هبوط مادي وروحي يكاد يعم شؤون الحياة جميعا ، ويكاد « الانفصام والتناثر » بين ظواهره وتجلياته يكون السمة الغالبة التي تسم طبيعة الحياة فيه .

لقد كان المجتمع العراقي يعاني من « تجزئية مزدوجة » سياسيا واقتصاديا واجتماعيا : فالسلطة السياسية ، اما غريبة عنه كليا (وال تركي ، او حاكم انكليزي) ، فهي لا ترى فيه اكثر من مورد لجباية الضرائب والخدمة في الجيش بالنسبة للعثمانيين ، او مصدر يمولها بالمواد الخام والضرائب ، وسوق لتصريف البضائع بالنسبة للانكليز . واما طارئة عليه ، متكررة لمصالحه وتطلعاته ، كما هو شأن الحكم الملكي الخاضع لبريطانيا من جهة ، والممثل لمصالح الاقطاع والبرجوازية الكبيرة من جهة اخرى . ومثل هذه السلطة هي ، في كل الاحوال ، ذات طبيعة استبدادية - استغلالية .

لقد حفل الشعر السياسي في العراق بفضح طبيعة السلطة التي تحكم البلاد ، بمختلف مراحلها ، ودعا كثيرا الى مناهضتها ، وهذا الرصافي يعجب

اشد العجب من الخضوع للدولة العثمانية التي لا تحكم بغير الاستبداد والاستغلال ، يقول في قصيدته « تنبيه النيام » :

عجبت لقوم يخضعون لدولة يسوسهم بالموبقات عيدها
واعجب من ذا أنهم يرهبونها واموالهم منهم ومنهم جنودها^(١)

وفي قصيدته « الانكليز في سياستهم الاستعمارية » يقول :

دع اللوم واسمع ما أقول فاني قتلت طباع التيمسين بالبحث
فكم حرثوا في أرض مستعمراتهم مظالم سودا كنّ من أقطع الحرث
وكم ارسلوا دساً جواسيس مكرهم على الناس يشتدون بالنبش والنبث
وهم سلبوا ارض العراق سمينها ولم يتركوا للقوم فيها سوى الغث^(٢)

اما عن الحكم الملكي : صنيعه الانكليز ، فيكفي ان تذكر قصيدته « حكومة الانتداب » التي يقول فيها :

هذي حكومتنا وكل شموخها كذب ، وكل صنيعها متكلف
وجهان فيها : باطن متستر للاجنبي ، وظاهر متكشف
علم ودستور ومجلس امة كلٌّ عن المعنى الصحيح محرف
كم ساءنا منها ومن وزرائها عمل بمنفعة المواطن مجحف
تشكو البلاد سياسة مالية تجتاح اموال البلاد وتتلّف
تجني ضرائبها الثقال وانما في غير منفعة الرعية تصرف^(*)
حكمت مشددة علينا حكمها اما على الدخلاء فهي تخفف^(٣)

١ - ديوان معروف الرصافي ، دار العودة - بيروت ١٩٧٢ ، مج ١ ، ص ٢٩٧ .
وانظر قصيدة « آل السلطنة » في : ٢٧٦/٢ .

٢ - نفسه : ٤١٧/٢ - ٤١٨ .

* - بنظر البيت في : ديوان الرصافي ، شرح وتعليق : مصطفى علي ، وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٥ ، ١٧١/٣ .

٣ - ديوان الرصافي : ٤٠٣/٢ - ٤٠٥ . وينظر : معروف الرصافي (حياته وادبه السياسي) ، رؤوف الواعظ ، القاهرة ، ص ١٢٨ ، ١٧٣ وما بعدها .

ولكن بالرغم من الطبيعة الاستبدادية-الاستغلالية للسلطة السياسية ، فانها تكاد تعكس « الوجه المزخرف » لبنية العراق الاقتصادية التي كانت تعاني من اهمال وخراب كاملين ، ففضلا عن حالة التخلف والفوضى والانهار التي تعاني منها الدولة العثمانية عامة ، فقد كان لموقع العراق البعيد عن مركز الخلافة اثر اسوأ في اهمال شؤونه وتردي اوضاعه بما لا مزيد عليه .

غير ان موقع العراق هذا غدا يكتسب شيئا من الاهمية ، كانت تطرد مع زيادة الطلب الغربي على الاغذية والمواد الخام ، هذه الزيادة المقترنة بتوسع التجارة الخارجية ، وتطور وسائل النقل ، وخصوصا فتح قناة السويس عام ١٨٦٩ . ومن ثم صار العراق يلفت اظار الغرب على انه حلقة من حلقات التوسع الرأسمالي التي ينبغي وضعها في الحساب ، لا بسبب موقعه فحسب ، انما باعتباره مصدرا وسوقا لاغنى عنه . وكانت هذه الاطماع تتماشى مع تدهور اوضاع الدولة العثمانية التي كانت تجد في اتباع سياسة (الباب المفتوح) سبيلا لتحقيق الایراد الكرمي الاقصى وتحويله الى اسطنبول للمساهمة في ميزانية الدولة التي تعاني من اعباء مالية باهظة^(٤) . وهكذا دخل العراق ، منذ اواسط القرن التاسع عشر مرحلة التبعية الاقتصادية للنظام الرأسمالي العالمي . ومن جهة اخرى ، ساعد تولي مدحة باشا ولاية العراق (١٨٦٩ - ١٨٧٢) ، وقيامه بحملة من الاصلاحات ، خصوصا في مجال الادارة والمواصلات والعمران ، على انعاش وتوطيد سياسة الباب المفتوح هذه^(٥) ، الامر الذي « هيا امكانيات جديدة لتطور الاقتصاد والثقافة في البلاد ، الا ان ذلك قد ادى ، من جهة اخرى ، الى زيادة نفوذ رأس المال الاجنبي ، واستتبع اضمحلال الاشكال المتأخرة لاقتصاديات البلاد ، وتحويل

٤ - التطور الاقتصادي في العراق ، محمد سلمان حسن ، صيدا - بيروت ١٩٦٥ ، ٤٥٠/١ .

٥ - اربعة قرون من تاريخ العراق الحديث ، س . ه . لونكريك ، تعريب : جعفر خياط ، مطبعة التفيض - بغداد ١٩٤١ ، ص ٢٢٣ وما بعدها .

العراق الى ممول للسوق العالمية بالمواد الخام ، وتكيله بالقيود الاقتصادية والسياسية لتلك السوق . «^(٦) حتى » لقد اصبح للرأسماليين الانكليز الدور الحاسم في توجيه اقتصاديات العراق منذ اوائل القرن العشرين «^(٧) .

ان التطور النسبي ؛ البطيء والمتباين ، الذي شهده العراق في اوضاعه الاقتصادية والاجتماعية، قد احدث تحولات ملحوظة في علاقته بالعالم الخارجي من جهة ، وفي العلاقة بين المدينة والريف من جهة اخرى . فقد ادى تسخير الانتاج الزراعي تسخيراً سوقياً (من اجل التجارة والربح) ، الى نمو البرجوازية التجارية ؛ الاجنبية والمحلية ، ومؤسساتها وارباحها ، والى توسيع نفوذ « المدينة » باعتبارها مركز النشاط الاقتصادي ذي الطابع التجاري بالدرجة الاولى^(٨) . كما ادى ارتفاع الانتاج الزراعي وصادراته الى نشوء بعض الصناعات الزراعية التي ساعدت على قيام التبادل بين الريف والمدينة^(٩)، بيد ان هذه التحولات كانت تلقي بعبئها على كاهل جماهير الريف والمدينة معا .

ففي الريف ادت ظاهرة تفاقم التخلف الزراعي الى أن اقترن ثراء وبذخ الاقطاعيين ببؤس الفلاح ومتربته وحرمانه ، حتى لقد كان يكدح هو وعائلته في زراعة الارض طوال العام ، ثم لا يحصل في النهاية حتى على مايقوته ، وهو ما ادهش الكثيرين من الرحالة الذين زاروا العراق^(١٠) .

كما تحدث شعراء العراق عن تلك المفارقة الجارحة بين مايعانيه الفلاح من حياة الفقر والهوان ، وبين حياة الترف والبذخ التي يحياها مستغلوه ، وكاز

٦ - ثورة العشرين الوطنية التحررية في العراق ، ل . ن . كوتلوف ، تعريب . عبدالواحد كرم ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ١٨ .

٧ - نفسه : ٦١ .

٨ - التطور الاقتصادي في العراق : ١/٤٧٦ - ٤٨٠ .

٩ - نفسه : ٤٤٧ .

١٠ - ثورة العشرين : ٤٣ - ٤٤ .

علي الشرقي اول من تحسّن تخلف الريف ومأساة الحياة فيه ، وقصيدته « منجل الفلاح » من بواكير شعره في ذلك^(١١) ، فقد انطوت على ما تعانیه القرية العراقية من فقر وفوضى ، حتى ان « قرى النمل » اثري منها واروح بالا :

وقرى النمل ، لهف نفسي ، أثري من قراه ، الا من الانراح^(١٢)
كماصّورت تلك الهوة السحيقة بين حياة الريف والمدينة مثلة بقصور بغداد التي
تنشر أجنحة الزهو كالطواويس فوق دجلة ، مع اننا لوتينا الاساس الذي
قامت عليه لوجدناه « منجل الفلاح » ، هذا « الضعيف » الذي تبارى مستغلوه
في ارهاقه بالضرائب والديون والربا :

رُبَّ قصر من فوق دجلة كالظا ووس للزهو ناشرا بجناح
لو كشفنا اطباقه عن اساس لوجدناه منجل الفلاح
ياضعيفا ارى الحكومة والتج سار لم تصنع فيه للنصاح
ارهقته ضرائب باهظلات وديون ثقيلة الأرباح^(١٣)

على ان حياة القصور هذه لم تكن الا من نصيب قلة قليلة من اثرياء
المدن وملاك الارض وارباب السلطة ، اما جماهير المدن فقد كانت اوضاعها
تتدهور باستمرار تبعاً لتدهور مركز المدينة الصناعي . فقد ادى استمرار
ظاهرة تفاقم التخلف الصناعي الى انحطاط الصناعات المحلية تحت ضغط
منافسة المستوردات الاجنبية ، وتدهور العمل الحرفي ، اضافة الى وجود
عدد كبير من الفلاحين المحرومين من الأرض ، المستعدين للاشتغال في اي

١١- الشيخ علي الشرقي - حياته وادبه ، عبدالحسين مهدي عواد ، وزارة
الثقافة والاعلام - بغداد ١٩٨١ ، ص ٢١١ .

١٢- ديوان علي الشرقي ، جمع وتحقيق : ابراهيم الوائلي وموسى الكرباسي ،
وزارة الثقافة والفنون - بغداد ١٩٧٩ ، ص ١٦٣ .

١٣- ديوان الشرقي : ١٦٣ - ١٦٤ .

عمل ، مقرونا بالضغط المتزايد لرأس المال الاجنبي ، والمحلي ، الامر الذي ادى الى اشبع انواع الاستغلال للعمال^(١٤) ، وهو ما سبب « بؤسا مرعبا ... لجماهير سكان المدن . فقد عاش الحرفيون والعمال الاجراء في اكواخ متهدمة اشبه بالانقاض ، وفي زرائب ضيقة من الطين ، وفي ظروف صعبة وغير صحية للغاية^(١٥) . هذا في حين شغلت البرجوازية الكومبرادورية المرتبطة بالشركات التجارية الاجنبية ، والمنحدرة ، في معظمها ، من قوميات غير عربية ومن عناصر غير مسلمة ، المركز الرئيس في عالم التجارة في العراق^(١٦) . يقول الرصافي :

من شقاء العراق أن ذوي النعمسة فيه اجانب غرباء

لقد اشار الرصافي الى حالة التبعية الاقتصادية للغرب ، والاعتماد على مصنوعات ، في حين تعاني الصناعات الوطنية من الاهمال والتخلف :

أو ما ترى اهل البلاد تقيّدوا	للغرب من حاجاتهم بقيود ؟
الغرب يكسوههم ملابس هم بها	يعرون من مال لهم وتقود
وتراه يسلخهم بمصنوعاته	سلخ الشياء فهم بغير جلود
هذي سفائنهم تروح وتعتدي	بيضائع لم تحصّ بالتعديد
فكأنما هي لامتناص دماننا	بعض المحاجم او كبعض الدود
حتى متى نشقى ليسعد غيرنا	وتذلّل القربى لعزّ بعيد؟ ^(١٧)

ان قرونا من الهيمنة التركية ، وفوضى النظام الاقطاعي العشائري ، وانقسام السكان الى مجتمعات منزلة او شبه منزلة ، قوميا ، ودينيا ، وعشائريا ، قد ادى الى ضعف الروابط الاقتصادية في مختلف انحاء البلاد والى ركود عام في الاسواق المحلية ، وفي الوقت الذي كان فيه الفلاحون

١٤- التطور الاقتصادي في العراق : ٤٤٥ - ٤٦٧ .

١٥- ثورة العشرين : ٥٤ .

١٦- ثورة العشرين : ٥٦ . ديوان الرصافي : ١١٥/٢ .

١٧- ديوان الرصافي : ٢٤٢/١ .

يسخرون لما رب زعمائهم الاقطاعيين، فان المدن، هي الاخرى، قد انقسمت الى قطاعات شبه منعزلة ، يعيش في كل قطاع هذه او تلك من القوميات او القبائل او الاديان ، او الطوائف ، وكانت النزاعات مستمرة بينهم .

لقد انعكس هذا الواقع ، بكل تشعباته ، على الحياة السياسية في البلاد فأفاق ظهور الفوارق الطبقية ونمو الوعي لدى الجمهور ، مما ادى الى استغلالها لمصلحة السلطات التركية والمستعمرين الانكليز من بعد^(١٨) .

هذا الواقع المنقسم على نفسه اسوأ انقسام : « الاقطاعي في نظام أرضه والمدني في طراز استهلاكه »^(١٩) ، منقسم طبقيا الى : فئة طفيلية مختلطة من الاقطاعيين والشيوخ والتجار والاعيان وكبار الموظفين ، واتباعها . تقف على رأسها سياسياً ، سلطة الدولة ، واقتصادياً ، سلطة رأس المال الاجنبي بالدرجة الاولى . لها حصة الاسد من الثروة، تتنعم بها في حياة يغلب عليها طابع الاستهلاك الترفي للمنتجات المستوردة أساساً . كل ذلك على حساب منتجي الثروة الحقيقيين من الفلاحين والعمال وسائر فئات الشغيلة ، الذين يؤلفون البنية الفعلية للمجتمع ، والذين يحيون حياة الفاقة والبؤس .

وكان طابع التخلف الذي يسود الحياة العامة، يكرس هذا الواقع ويزيده انقساماً ، ففضلاً عن الهوة القائمة بين الريف والمدينة ، والتي تتخذ بوجه من الوجوه ، طابع الصراع بين النزعة البدوية والنزعة المدنية ، كانت هناك الانقسامات القومية والدينية والطائفية والعشائرية ، التي كانت ماثلة حتى داخل المدن .

لقد ترتب على ذلك كله حالة من الانقسام الرهيب في البنية البشرية ذاتها، فهناك انقسام بين الرجل والمرأة على صعيد المجتمع ، وبين الاب والاسرة ، على صعيد العائلة ، وكان لا بد ان يمتد هذا الانقسام الى « النفس الانسانية » التي كانت تعاني انقساماً داخلياً بين حبها الفطري للحياة والمشاركة في صنعها وبين الخوف والتهيب من مواجهتها .

١٨- ثورة العشرين : ٥٨ .

١٩- التطور الاقتصادي في العراق : ٤٤٢/١ .

على ذلك ، يمكن القول : ان حياة المجتمع العراقي كانت ، وقتذاك اشبه
بجموعة من الحلقات المنعزلة والمتناشزة مع بعضها تقريبا ، والتي لا يكاد
يجمعها من الخارج سوى اطار الخضوع لسلطة مزدوجة (سياسية ،
اجتماعية ، عائلية ، ذاتية) • اما العلاقات التي تحكمها من الداخل فكانت تقوم
على الخوف والكبت والاستبداد ، وكانت قوة الاستبداد تتناسب طرديا مع
القدرة على التملك ، وهكذا ، « فالانقسام » من الداخل ، و « الخضوع »
من الخارج ، هما القطبان المتنافران لواقع الحياة على مختلف المستويات •

٢

ولم يكن النشاط الفكري بمنجى من حالة الاختلال هذه ، فهو يقوم ،
نوعيا ، على اكتساب علوم الدين والعربية وما يتصل بهما ، ومنها نظم الشعر •
وهي علوم ذات طابع اصولي - نقلي في مادتها وطرق تدريسها ، اذ كانت غاية
مؤلفيها ترمي الى « التمكن الى اقصى حد مستطاع من المادة التي انتجتها
الاجيال السالفة » (٢٠) ، ولذلك انصببت العناية على شرح الشروح وتعليق
التعليق وما الى ذلك (٢١) ، حتى بدا خضوعها لسلطان التراث « خضوعا هو
أقرب الى العبودية » (٢٢) ، الامر الذي جعل مثل هذا النشاط ابعد من ان
يتصدى للمشكلات الحيوية التي تدور في حياة الناس • واذا وضعنا نصب
اعيننا حالة الازدواج اللغوي الصارخ ، ليس بين العربية والتركية (اللغة
الرسمية للدولة) ، انما ، قبل ذلك ، بين الفصحى والعامية التي هي اللغة السائدة
في مجتمع تكتسحه الامية ، أدركنا ضيق الدائرة التي يدور فيها هذا الضرب

٢٠- تاريخ الشعوب الاسلامية ، كارل بروكلمان ، نقله الى العربية : نبیه
فارس ومنیر البعلبكي ، دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٩ ، ط ٨ ،
ص ٨٢ •

٢١- الشعر العراقي - اهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر ، يوسف
عزالدين ، مطبعة الزهراء - بغداد ، ص ٢٥ •

٢٢- تاريخ الشعوب الاسلامية : ٧٨٨ •

من النشاط ، والتي لا تكاد تتعدى مساجد المدن والاطراف المستقرة ذات التقاليد الدينية . وفي هذه الدائرة المحدودة ترعرع شعراء العراق الذين قيس لهم ان يكونوا دعاة « الشعر العصري » .

كان الشعر « علما » من علوم العربية^(٢٣) ، يعاني ، هو الآخر . من محدودية انتشاره في اوساط الجمهور الاممي الذي لم يجد في اغراضه صدى يذكر لمعاناته النفسية والاجتماعية . وعليه ، فلم تعد للشاعر تلك المكانة التي كان يحتلها قديما في نفوس الجمهور ، حتى لقد نظر الى هذه الحرفة (الشعر) نظرة غمز واعراض من لدن الاوساط المحافظة احيانا^(٢٤) . وبسبب واقعه اللاشعري ، كان الشعر يفتقر الى تجربة اصيلة يصدر عنها ، اذ لم يكن يمثل ، في الواقع ، ضرورة جمالية لقائليه او مستمعيه . بل كان اداة تسخر لما رب ثقيفة غالبا (التكسب وما يتصل به) ، او لغايات دينية (تطهيرية) أعلى من الشعر ذاته (مدح الرسول ، رثاء آل البيت والحسين خاصة ، شعر الصوفية) ، هذا فضلا عن تلك الاغراض التقليدية التي يقتضي فيها اثر السابقين (النسيب ، الاطلال ، الخمرة ، الطبيعة) . وهذا يعني ان الشاعر كان يتناول موضوعاته من الخارج - التراث ، ولا فضل له الا في « طريقة نظمها » ، ولكن حتى « طريقة النظم » هذه لا تكاد تخرج عن تقاليد الاسلاف وموضوعاتهم ، وبذلك يكون « الخضوع » لسلطان التراث (التقليد) هو طابع الشعر في هذه الحقبة^(٢٥) .

لقد ترتب على حالة « الانقصاص » بين ذات الشاعر وموضوعه ، ان الشاعر قد ادار ظهره لعصره ، وولى وجهه ، بدلا من ذلك ، نحو موضوعات

٢٣- ينظر تعريف الادب في : دروس في تاريخ آداب اللغة العربية ، من محاضرات الاستاذ معروف الرصافي في دار المعلمين العالية سنة ١٩٢٨ ، ص ٢٠ .

٢٤- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٢ .

٢٥- الشعر العراقي - اهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر : ٩٧ .

غريبة عن واقعه وبعيدة عن معاناة مجتمعه الحقيقية ، او هي ، في افضل الاحوال ، موضوعات جزئية - هامشية لا تشكل من الحياة اكثر من قشرها وصبغتها الظاهرية . وفي الوقت ذاته ، كان الشاعر يعكس ، في طريقة معالجة موضوعاته ، الطبيعة اللاعقلانية في تعامله مع ظواهر وافكار عصره ، وهي طريقة تزييف الواقع وتشويهه بدلا من ان تتخيله وتخلقه ، فلا غرابه ، والحالة هذه ، أن امتلا الشعر بالمبالغات الزائفة والتحويل المفتعل للاحداث ، والبلوغ بذلك مبلغ الخوارق والمعجزات . (٢٦)

وحتى تلك الموضوعات التي تعد اقرب من سواها الى دخيلة الشاعر (شعر آل البيت ، شعر الشكوى ، الشعر السياسي وما يتصل به) ، فانها ، هي الاخرى ، لم تكد تبرأ من هذه النزعة ، اذ طالما حفلت بالمبالغت التي تعوزها حرارة الايمان وعمق المشاعر (٢٧) ، وطالما القي اللوم فيها على عائق « الدهر » و « الزمان » وعزيت الى « القضاء » و « القدر » ، مشفوعة ، عادة ، بدم الحياة والسخط على الناس ، وترديد كلمات « الذل والضميم والتهديد بحمل السلاح وخوض المعارك » ، دون الاشارة الى مصدر هذا الذل والضميم الا في حالات قليلة (٢٨) . وحتى حين يتخذ الشاعر من مآثر البيت العلوي وامجاد وبطولات التاريخ العربي عامة ، متنفسا للاشادة بالمثل العليا والدعوة الى الثورة على مفسد النظام الحاكم ، فان ذلك لا يكاد يتعدى ، في احيان كثيرة ، العواطف الحماسية والاحلام المجردة ، ومشاعر الفخر والحنين والتمني (٢٩) .

٢٦- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٨ وما بعدها .

٢٧- الشعر العراقي - اهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر : ١٢٤-١٢٦ .

٢٨- الشعر الساسي العراقي في القرن التاسع عشر ، ابراهيم الوائلي - ط ٢ ، مطبعة المعارف - بغداد ١٩٧٨ ، ص ٣٠٦ .

٢٩- حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث منذ عام ١٨٧٠ حتى قيام الحرب العالمية الثانية ، عربية توفيق لازم ، مطبعة الايمان - بغداد ١٩٧١ ، ص ٢١ - ٢٢ .

وما دام هذا الشعر يفتقر الى التجربة الاصلية ، فانه يفتقر ، بالضرورة ، الى اللغة الأصلية ، فاذا كانت اغراضه مستوحاة من خارج ذات الشاعر وعصره ، فان لغته ، هي الاخرى ، مستوحاة من خارج واقع الشاعر وعصره . وقد يكون هذا مدعاة لشيء من التناسب بين الشكل والمضمون ، لولا ان العلاقة بينهما تجري داخل القصيدة بوتيرتين مختلفتين ، ان لم نقل متضادتين : فمن جهة ، تقوم علاقة الشكل بالمضمون على التناسب في الدلالة . فليس للألفاظ قيمة سوى مهمة الدلالة على المعاني (وصف الافكار) ، وما دامت قيمة اللفظ مقصورة على دلالاته (معناه في المعجم) ، فليس مهماً أن يكون هذا اللفظ بدوياً أم حضرياً ، وعرأ أم سهلاً ، غريباً أم مألوفاً ، فصيحاً أم عامياً عربياً أم اجنبياً ، بمعنى ان المعجم الشعري ليس له حدود او خصائص تميزه من لغة - النثر ، سوى حدود « المعنى » الذي يتحدث عنه الشاعر . اما علاقة الالفاظ ببعضها فمعياريها « القاعدة النحوية » ، وعليه فليس مهما ان يكون اسلوب الشاعر واضحاً ام معقداً ، موجزاً ام مسهباً ، انشائياً ام خبرياً ... فالمهم هو الصحة النحوية .

ومن جهة اخرى ، تقوم علاقة المضمون بالشكل على « الصنعة » ، اي ان « المعنى » ينبغي تصنيعه لغوياً ، وهذا « التصنيع » ذو طبيعة مزدوجة : فهو تصنيع بلاغي (بدعي قبل كل شيء) ، يعنى باقامة نمط من العلاقات بين الالفاظ ذاتها ، ليس بما يزيد من تناسب دلالة الكلمة على المعنى في القصيدة ، بل على ان الالفاظ هي اصوات ودلالات واشكال قائمة ضمن علاقات تشكيلية اولاً (تطابق ، تجانس ، ظهور ، خفاء ...) . ثم تصنيع عروضي يعنى بنظم الكلمات ضمن صيغ صرفية - صوتية (ايقاعية) .

من هذا التعارض بين موقع الكلمة ضمن سياق ، وموقعها ضمن تشكيل ، نشأ التضاد بين الشكل والمضمون بما ادى الى تشويبهما معا ، بحيث غدت القصيدة ، وهي لا تمثل اكثر من نمط متخلف للتقليد .

ان سياسة « الباب المفتوح » كانت تحمل معها ، فضلا عن البضائع التي اشار اليها الرصافي ، افكاراً ذات طبيعة « تنويرية » ، كانت اقطار اخرى ، متاخمة للعراق او قريبة منه ، تزخر بها ، كمصر والشام وتركيا . والاتجاهات الاساسية في هذه الافكار ترتبط ، اصلا ، بالطبيعة التوسعية للرأسمالية في الغرب ، وتروج لحرية التجارة والاستثمار . وهكذا وجدت البرجوازية المحلية في هذه الافكار ما يتوافق مع مصالحها النامية في المدن ، مع محاولة الابقاء ، في الوقت ذاته ، على قيم المجتمع الاقطاعي في الريف . وبذلك فقد كانت تناقض نفسها في الواقع . وعلى كل حال ، فقد غدت هذه الافكار تحظى بتأييد ملحوظ في اوساط المثقفين والمتنورين الذين وجدوا فيها منظارا اوضح لرؤية خراب الواقع ، ومن ثم نقده والدعوة الى تهديمه احيانا ، وكانت هذه المواقف والدعوات تعبر ، بقدر او بآخر ، عن تطلعات الطبقات والفئات الوطنية التي يتفق التغيير مع مصالحها الاساسية .

ان سرعة تطور افكار التنوير وانتشارها ، ارتبطت بارتفاع وتيرة تطور العلاقات والمظاهر الاقتصادية - الاجتماعية مع البلدان الاوربية من جهة ، وبعض البلدان العربية والمجاورة التي كانت قد سبقت العراق الى تبني هذه الافكار على نطاق اوسع ، من جهة اخرى . ويمكن القول : ان هذه الافكار كانت قد بلغت اشدها على ألسنة شعراء العراق عند اعلان الدستور العثماني عام ١٩٠٨ ، بدرجات متفاوتة (٣٠) .

ومع ذلك ، فان معطيات الواقع المتخلف لم يكن بمقدورها يومذاك ، ان تتيح امام الشعراء امكانية ادراك الواقع ووعيه وعياً موضوعياً ثورياً . وغاية ماتمخض عنه موقف اولئك الشعراء الذين تبنوا افكار التنوير ، هو

٣٠- الشعر العراقي الحديث واثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه ، يوسف عز الدين ، مطبعة اسعد - بغداد ١٩٦٠ ، ص ٣٢ ومابعدا .

محاولة التوفيق بينها وبين التراث لاستخلاص مفاهيم عصرية تحظى في الوقت ذاته ، بنوع من القبول لدى بعض اوساط المجتمع ، باعتبارها لا تخرج على قيم التراث وربما تستند اليها في تبرير صحتها . وهكذا افضت ثنائية اعتماد طريقتين مختلفتين في المعرفة هما (الدين والعلم) الى تشوش الرؤية وتذبذبها وتجزئتها الى الحد الذي كان يبلغ بها مبلغ التناقض احيانا . ومع ان الشعراء لم يكونوا على درجة واحدة في موقفهم من افكار التراث والتنوير معا ، كما ان درجة تمثلهم لهذه الافكار لم تتخذ شكلا ثابتا ، انما كانت تتغير آفاق تجاربهم الشخصية والفكرية ، بيد انها ، بوجه عام ، لم تكد تتجاوز مدى الرؤية التوفيقية - الاصلاحية ، حتى لو اتسمت دعوات البعض منهم بالتطرف احيانا ، كما هو شأن الرصافي مثلا (٣١) .

على هذا يمكن القول : ان قيمة هذه الافكار ظلت ، نظريا ، في اطارها التنويري - التقدمي ، ولم تتحول الى اداة لتحليل الواقع وتغييره بالفعل الا قبيل الحرب الثانية .

ان الركائز الفكرية الاساسية التي قام عليها الفكر التنويري هي :

أ - « الحرية » بمعناها العام ، وبمعناها السياسي بالدرجة الاولى ويتلخص ، في اشتراك الشعب في الحكم ، وضمان الحقوق المدنية (العدالة ، المساواة) والفكرية (الرأي ، النشر) للمواطنين في الدستور ، وقد استتبع الدعوة الى العدالة والمساواة تبني فكرة الدولة المدنية التي تضمن لمواطنيها حقوقا وواجبات متكافئة ، دون اعتبار للدين او الجنس ، وقد تمثل ذلك في تبلور المفهوم الاوربي « للامة » الذي يقوم على « الوطنية والقومية » بدلا من « الامة الدينية » (٣٢) وهكذا ظهر اللاحاح على فكرة « الوطن »

٣١ - ديوان الرصافي : ٢/٤٠٣ ، ب ٢ ، ٤٠٥ ، ب ٧ .

٣٢ - المؤثرات الاجنبية في الادب العربي الحديث ، المبحث الثاني (الفكر السياسي والاجتماعي) ، لويس عوض ، معهد الدراسات العالية - القاهرة ١٩٦٣ ، القسم الاول ، ص ٩ - ١٠ ، ١٣٢ .

« والامة » « والشخصية الوطنية والقومية » و« الارتباط بالارض »
وما اقترن بذلك كله من نزعة احيائية تمثلت في الحنين الى الماضي
والافتخار به . وقد شكلت هذه الافكار المادة الاساسية للشعر
السياسي (٣٣) .

بـ العقلانية : وذلك باعطاء الاولوية للعقل في الوصول الى المعرفة ، ومحاربة
النزعات القدريّة والخرافية والتشكيك ببعض المسلمات القائمة ،
والتأكيد ، بدلا من ذلك ، على دور الارادة الانسانية ، ممثلة بالعقل والعلم
في تقدم المجتمع . وقد تبني هذا الاتجاه الدعوة الى نشر العلم على
مختلف المستويات ، والتوجه نحو اتباع طريقة علمية في التفكير (٣٤) .

وقد شكلت هذه الافكار مادة الشعر الاجتماعي - التنويري ، حتى كان
من اثر الاهتمام بالعلم والدعوة الى نشره ان بلغ الحماس ببعض الشعراء ،
كالزهاوي مثلا ، الى نظم افكار علمية وفلسفية خالصة على هيئة
قصائد ، ظنا منه ان في ذلك « تحديثا » لاغراض الشعر وخروجا به عن
التقليد (٣٥) .

حـ لقد افضى انتشار تيار العقلانية الى ربط الوقائع والافكار ببدأ
« التغير » ، فالظواهر ليست ثابتة انما بتغير العصور (٣٦) ، وعليه فلا
معنى للنظرة القائمة على تقديس القديم والجمود عليه ، مادام هذا القديم
لا يمتلك صفة الثبات ، وعلى ذلك صار الموقف التنويري يتبنى الدعوة

٣٣- تطور الفكرة والاسلوب في الادب العراقي في القرنين التاسع عشر
والعشرين ، داود سلوم ، مطبعة المعارف - بغداد ١٩٥٩ ، ص ١٧ .

٣٤- عصر التنوير العربي ، فاروق ابو زيد ، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر - بيروت ١٩٧٨ ، ص ٢٤ - ٢٦ . وانظر مثلا قصيدة الرصافي
« ضلال التاريخ » ، ١٦٣/٢ .

٣٥- الادب المصري في العراق العربي ، رفائيل بطي ، القاهرة ١٩٢٣ ، ١١/١ .

٣٦- الثابت والمتحول (٣ - صدمة الحداثة) : ٣٥ - ٣٦ .

الى التجديد وتجاوز الماضي الى المستقبل ، وهو ما كان الشعراء يدعون
اليه في اشعارهم (٣٧) .

مثل هذه الافكار كان يجري عرضها مقرونة بنظرات من التراث العربي
الاسلامي تسوغها ، او تبين عدم تعارضها مع هذا التراث في الاقل . وفي
الحالات القصوى يجري التوفيق بين النظرة الموروثة والتنويرية باللجوء
الى تجزئة وظيفة كل منهما ، فالدين مثلاً يهذب النفس الانسانية اخلاقياً ، والعلم
يسمو بالانسان عقلياً . وفي هذه الثنائية ما قد يمكن من نقد التراث والحضارة
معاً ، تبعاً للموقف المطلوب ، ففي التراث ما قد يسلم الى الجمود والتخلف ،
وفي الحضارة ما قد يسلب الانسان فضائله الخلقية ، يقول الشبيبي عن التراث :
العلم علم خرافات وشعوذة والدين دين منامات واحلام (٣٨)

ويقول عن الحضارة :

ماذا يترجى من وراء حضارة عمي البصير بها وضل المهدي ؟
« وجدت فأعدمت النفوس فضائلاً خلقت لها فكأنها لم توجد » (٣٩) .

لقد ترتب على هذا ان تهجنت افكار التنوير بنزعة اخلاقية - تراثية ،
بحيث ان معيار صحة (نفع) هذه الافكار ، غدا يتوقف ، الى حد ما ، على
توافقها مع القيم الاخلاقية الموروثة ، الامر الذي جعل لافكار التنوير هذه
وظيفة ذات طابع توفيقى - اصلاحى . حتى لقد ظل من الشعراء من يرى ان
« القصور » في الادراك خبيصة بشرية كما يقول الشبيبي :

بشر نحن قاصرون فلم لا يتناهى ادراكنا البشري ؟ (٤٠)

٣٧ - انظر مثلاً : قصيدة « نحن والماضي » للرصافي ، الديوان : ١/٩٧ - ٩٨ ،
وقصيدة « الفوز في الحياة » للشبيبي ، الديوان ، مطبعة لجنة التأليف
والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٠ ، ص ٩٤ .

٣٨ - ديوان الشبيبي : ٢١ .

٣٩ - نفسه : ٢٠ .

٤٠ - نفسه : ١١٦ .

وان « حقيقة » الكون ابعد من ان يحيط بها احد ، بل ان المرء كلما زاد علما ، زاد حيرة وجهلا ، وهو لا يريد ، مهما بلغت معرفته ، عن طفل في حجر هذا الكون ، يقول الشيببي عارضا هذه الفكرة :

أملتس الحقيقة يدعيها زلت رويّة ، وضلت عقلا
رأيت المرء أنّى زاد علما تحير فكره فازداد جهلا
أراك ، وان قتلت الدهر خبرا بحجر ابيك هذا الكون ، طفلا
اندري نحن ما سيكون بعداً اذا لم ندر ماذا كان قبلا ؟^(٤١)

ويبدو ان قد نجم عن مثل هذا الموقف ضرب من « اللا أدريّة » ازاء تلك المشكلات التي تتصل بطبيعة الوجود ، كالخلق والالوهية والموت وما اليها ، حتى لكأنها امور من صنع قوى خفية^(٤٢) ، وعليه فمن الراحة ان يوكل امرها الى الله ، هذا ما يراه شاعر كالجواهري في الثلاثينات :

ايعا انفلاسة الاحرار جهلهم ماذا يخبي لهم في دفتيه غد ؟
طال التمثل واعتاصت حلولهم ولا تزال على ما كانت العقد
انا الى الله ؛ قول يستريح به ويستوي فيه من دانوا ومن جحدوا^(٤٣)

على حين يرى بعض الشعراء ، كالرصافي ، ان العقل هو الطريق الوحيد للمعرفة :

كفى لصريح العقل قيذا لمطلق من الناس ينبغي ان يكون مقيدا
لعمر الهدى ان النهى ، ليس من صوى سواها لمن ضلوا الطريق الى الهدى

٤١ - الديوان : ١٢١ .

٤٢ - نفسه : ٦٤ ، ٦٨ .

٤٣ - ديوان الجواهري ، وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٣ ، ٣٥١/٢ - ٣٥٢ .

تجهز° من الحسنى بما انت قادر عليه ولا تقبل سوى العقل مرشدا^(٤٤)
وعليه ، فحتى الاديان لم تقم « بوحى منزل » :
ولكن هن وضع وابتداع من العقلاء ارباب الدهاء^(٤٥)

ولكن اذا كان الاختلاف بين شاعر وآخر امرا طبيعيا ، فان من غير الطبيعي
ان يختلف الشاعر مع نفسه بين موقف وآخر ، فالرصافي ، الذي هو اكثر
شعراء جيله تطلعا للنزعة العقلانية - التنويرية^(٤٦) ، والذي رأيناه ينكر
ان تكون الاديان من وحي السماء ، انما هي من صنع البشر ، نجده ، في موضع
آخر ، يشير الى ان الاسلام قد نزل به جبريل الى النبي :

قال مستكرا لما نحن فيه : ما بهذا قد جاءني جبريل^(٤٧)

ليس هذا فحسب ، انما هو يتخلى ، في موضع آخر ، عن تحكيم العقل ،
نازعا نزوعا قدريا لا عقلانيا ، فهو يرى ان « الشر » غريزة متسلطة على البشر ،
تقودهم ابدا الى الهدم والظلم ، وان اثر « الخير » فيهم لا يتعدى اثر البرق
الخب في السحابة ، وان الخالق قد حكم عليهم بالتعاسة ، وهو يجهل هذه
« الحكمة » .

يقول في قصيدته « بني الارض » :

ارى الخير في الاحياء ومض سحابة بدا مخلصا والشر ضربة لازم
اذا ما رأينا واحدا قام باننا هناك رأينا خلفه الف هادم
وما جاء فيهم عادل يستميلهم الى الحق ، الا صده الف ظالم

٤٤ - ديوان الرصافي : ٢١٧/١ ، ٢١٨ ، ٢١٩ .

٤٥ - نفسه : ٥٢٣/١ .

٤٦ - الثابت والمتحول (٣ - صدمة الحداثة) : ٦٧ - ٦٨ .

٤٧ - ديوان الرصافي : ٤٩٥/١ .

جهلت، كجهل الناس، حكمة خالق على الخلق طرا بالتعاسة حاكم^(٤٨)
ومثل هذا نراه عند الزهاوي ، الذي ربما كان اشد زملائه قلقا فقي
موقفه من ثنائية العقل والقلب ، عرف الزهاوي بغلبة انحيازه الى العقل ،
يقول :

ما قلت شيئا بفمي الا وعقلي ملهمي^(٤٩)
انا ابن عقلي وحده تنبيء عنه كلمي
وهو القائل ايضا :

دع المحال وكلهم^(٥٠) بلهجة المستدل
ما كنت اقبل الا ما ليس يأباه عقلي

لكن هذا الموقف كثيرا ما يتحول الى « عجز » في حالات الاحساس
العميق بشئانية هذا الصراع :

القلب يأمرني ان اقول والعقل ينهي
وتلك مشكلة في الحياة اعجز عنها^(٥١)

وفي حالة من حالات الاحباط لا يملك الا ان يستنجد بقلبه لعله ينير له
مسالك حياته التي بدت مبهمة لا يستطيع العقل ان ينيرها :

متى ينجلي صبح اليقين لناظري فقد جنني ليل من الشك مظلم ؟
لعلك يا قلبي تنير مسالكي فان الذي بيديه عقلي مبهم^(٥٢)

-
- ٤٨- ديوان الرصافي : ٤٠١/١ - ٤٠٢
٤٩- النزغات ، ديوان الزهاوي ضمن : الزهاوي وديوانه المفقود ، هلال ناجي ،
مطبعة نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٣٥٠ .
٥٠ ، ٥١- ديوان جميل صدقي الزهاوي ، نشر وترتيب : محمد يوسف نجم ،
دار مصر للطباعة ، ٢٧٢/١ . ٢٦٩ .
٥٢- الزهاوي وديوانه المفقود : ١٧٩ .

ثم هولا يقف عند هذا ، بل يجاوزه الى القول : ان العقل مضلل لا يهدي الى الحقيقة الواقعية ، انما يكبل المرء بافكار قلقة غير حاسمة لاتصمد امام المعضلات ، ويرى ان المعول في ذلك على الضمير الذي لا يحفل بما يقول به العقل ، انما يجد في الدين أمنع معقل ، يقول :

قد قلت ان العقل لي	يهدي فكان مضللي
جربت عقلي فهو لي	س الى الحقيقة موصلي
سيكون في سير الحيا	ة على الضمير معولي
ولقد كرهت العقل فهو	و بما يشير مكبلي
أما الضمير فقائل	لي بالحجى لا تحفل
الدين معقل اهله	والدين امنع معقل ^(٥٣)

وليت الامر انتهى بالزهاوي الى معقل الدين المنيع هذا ، بيد ان الصراع بين اليقين والشك اقوى من ان يستريح الى قناعة يرضاها ، يقول :

لي في الحياة احترام للنواميس	فلا ابذل موهوما بحسوس
اني امرؤ الشك لا ايمان يربطني	بالخير ان كان شيئا غير ملموس

وهكذا يظل الشك يأكل قلبه ، متأرجحا بين الهدى والضلالة ، دون ان يظفر بصبح يهديه ، يقول :

انا ما برحت ولا اراني ابرح	بين الضلالة والهدى اترجّح
طورا بابليس الموسوس اقتدي	طربا ، وطور للاله اسبّح
اني ارى ان السلامة في التقى	لو كان شيطاني بذلك يسمح
من لي بصبح اهتدي في ضوئه	فالليل داجر والكواكب تجتّح ^(٥٤)

٥٣- ديوان جميل صدقي الزهاوي ، دار العودة - بيروت ١٩٧٢ ، المجلد الاول : ٥١٩ .

٥٤- انظر عن مزيد من مثل هذا الصراع في شعر الزهاوي كتاب : الزهاوي وديوانه المفقود : ١٨١ ، ١٧٨ وما بعدها .

مثل هذه الآراء والمواقف المضطربة والمتناقضة أحيانا ، هي الحصلة الطبيعية الناجمة عن المستوى المحدود للوعي الذي لا يصدر عن رؤية شمولية جدلية للعالم انما عن فهم تجزيئي مسطح لواقع الحياة ، يعتمد على الانطباع والاجتهاد الشخصي في النظر الى الظواهر وتعليلها ، مكتفيا بان يراها كما هي ، منعزلة عن بعضها ، وكأنها قائمة بذاتها ، بدلا من تحليل تداخلاتها ، وادراك ما يقف وراءها .

هذا الفهم الذي كان يشكل الطبيعة العامة للمعرفة ، قد قاد الشعراء ، بالضرورة ، الى موقف مماثل على الصعيد السياسي والاجتماعي ، اذ طالما اتسمت مواقفهم تجاه الاحداث بالاضطراب وعدم الانسجام والتناقض أحيانا . فالكاظمي مثلا ، الذي دعا الى العروبة بدلا من الاسلام حتى لقب « شاعر العرب » وان لآخرة في ذلك بالدين^(٥٥) ، حتى قال :

سيان كان الدين نصرانية في نصرة الاوطان ام اسلاما
انا اتخذنا ديننا استقلالنا ولقد عبدنا الله لا اصناما^(٥٦)

الكاظمي نفسه كان قد دافع عن العثمانيين في حرب البلقان ، وتغنى بآثرهم . وحث على مساعدتهم استجابة لعاطفته الاسلامية ، حتى وصف تلك الحرب . قائلا :

صليبة تدعونها ونعدها هلالية ، والسيف اعدل حاكم^(٥٧)

٥٥- شاعر العرب عبدالمحسن الكاظمي ، محسن غياض ، وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٦ ، ص ١٤٦ - ١٤٨ .

٥٦- ديوان الكاظمي شاعر العرب ، تحقيق ونشر : حكمة الجادرجي ، مطبعة دار احياء الكتب العربية - مصر ١٩٤٨ ، المجموعة الثانية ، ص ٢١٧ .

٥٧- ديوان الكاظمي شاعر العرب ، مطبعة ابن زيدون - دمشق ١٩٤٠ ، المجموعة الاولى ، ص ١١٩ .

ومدح العثمانيين بقوله :

اقاموا صروح العدل في كل بقعة من الارض واجتثوا اصول المظالم (٥٨)
وهو الذي يقول عنهم ايضا :

مثلوا بالعفاف من كل طهر واستباحوا منا الحريم المصونا
واستبدوا بكل شيخ وكهل وارقوا دم الشباب سخينا
لاهم تاركون طفلا ولاهم في بطون الارحام ابقوا جنينا
لست ادري ماذا أعد أخو الظلم سم ليوم يخافه العادلونا (٥٩) ؟

ولا ينفرد الكاظمي بموقفه هذا انما نكاد نجد مثل ذلك عند سائر شعراء هذه الحقبة، وربما كان الزهاوي ابرز مثل على ذلك، فقد مدح الاتراك وهجاهم ، ومدح الانكليز وهجاهم ، ووقف من ثورة العشرين موقفا سلبيا ثم رثا شهداءها (٦٠) . وما يشبه ذلك يمكن ان نجده لدى الرصافي (٦١) .

هذا الاضطراب في الموقف ، هو ظاهرة طبيعية لامتداد القديم في الجديد ، واختلاط احدهما بالآخر . فرغم ان طرائق التفكير القديمة لم تعد هي السائدة في تعامل الشعراء مع واقعهم ، انما ترجعت الى الخلف وانحسر نفوذها كثيرا ، الا انها ما تزال تحتفظ بتأثيرات متباينة في نتاج الشعراء ، تبعاً لطبيعة الاغراض التي تدور عليها قصائدهم من جهة ، ولطبيعة التكوين الفكري والاجتماعي لهذا الشاعر او ذاك من جهة اخرى . ففي تلك الاغراض التي ظل الشعراء يتداولونها عن اسلافهم كالمدح والفخر والرثاء والهجاء وما اليها ،

٥٨- نفسه : ١١٤ .

٥٩- نفسه : ١٥٤ .

٦٠- في الادب العربي الحديث (الزهاوي الشاعر القلق) ، يوسف عز الدين ، بغداد ١٩٦٧ ، ص ٥٩ وما بعدها . الشعر العراقي الحديث - مرحلة

وتطور ، جلال الخياط ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٣٩ - ٤٠ .

٦١- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٢٣ وما بعدها .

كانت النزعة الى التقليد هي السائدة فيها ، فقصائد مثل « بدور فضلك مالهن افول » للكازمي^(٦٢) ، و « رثاء استاذ » للشبيبي^(٦٣) ، و « رثاء شوكة بك » للزهاوي^(٦٤) ، و « الى القزويني » للرصافي^(٦٥) ، هي قصائد تقليدية بالدرجة الاولى ، بل اننا نكاد نجد لدى البعض منهم قصائد تقليدية خالصة ، حتى لكأنها هربت من ديوان الشعر العربي القديم ، وخصوصا الشعر العباسي^(٦٦) . هذا ، اذا ضربنا صفحا عن بقايا آثار تلك الطريقة الموروثة في معالجة امور بعيدة عن طبيعة الشعر اصلا كالمعارضة والتشطير والتاريخ التي لم يخل منها ديوان شاعر كالزهاوي ، متحمس للتجديد^(٦٧) .

على اننا لو جاوزنا ذلك كله الى تلك الموضوعات السياسية والاجتماعية والفكرية التي اوجت بها متغيرات العصر ، والتي احتلت المكان البارز في دواوين الشعراء ، لوجدنا ان مظاهر التقليد ما تزال ماثلة في ثناياها^(٦٨) بحيث لا تكاد تنجو منها قصيدة ، بما فيها تلك القصائد التي تعتمد الى نظم الافكار الفلسفية او العلمية او تصف المخترعات الحديثة ، وحسبنا دليلا على ذلك قصيدة « السفر في التوميل » للرصافي^(٦٩) ، فهي مثال ساطع على معالجة موضوع جديد بأسلوب قديم .

٤

ان متغيرات الحياة العامة في العراق ، بكل مجرياتها ، قد عكست آثارا واضحة على محاولات الشعراء في البحث عن طبيعة معينة لما اطلقوا عليه .

-
- ٦٢- ديوان الكاظمي : ٤٣/٢ .
 - ٦٣- ديوان الشبيبي : ١٨٨ .
 - ٦٤- ديوان الزهاوي ، نشر : محمد يوسف نجم ، ٧٤/١ .
 - ٦٥- ديوان الرصافي : ٧٣٣/١ .
 - ٦٦- الشعر والشعراء في العراق ، احمد ابو سعد ، دار المعارف - بيروت ، ص ٩٠ .
 - ٦٧- الديوان ، نشر : محمد يوسف نجم ، ٢٠/١٠ ، ٨٣ ، ١١٥ .
 - ٦٨- حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث : ٦٧ وما بعدها .
 - ٦٩- ديوان الرصافي : ٥٨١/١ .

« الشعر العصري » ، من حيث وظيفته وخصائصه الاخرى، وما وافق ذلك من دعوات للتجديد في شكله ومضمونه . وبالرغم من ان الشعراء نشأوا في كنف الثقافة الكلاسيكية - التقليدية^(٧٠) ، الا ان عوامل شتى تضافرت على تكوينهم تكوينا يختلف في الدرجة والنوع عن اسلافهم، فقد قيض لهم ان ينشأوا في اربع حاضرتين علييتين في العراق ، هما ، على وجه الخصوص ، بغداد والنجف ، كما كان لطبيعة اسرهم الدينية والميسورة الى حد ما ، او المتطلعة الى التعليم، رغم فقرها ، اثر في انصرافهم الجاد الى تحصيل المعرفة ، في الوقت الذي غدت فيه المطبوعات تروج وتنتشر ، بحيث اتيح لهم ان يضيفوا الى معارفهم التقليدية معارف اخرى مكنتهم من التصدي للتأليف والترجمة في مجالات ثقافية مختلفة^(٧١) . كما كان لسفرهم الى مصر والشام وتركيا اثر آخر في اطلاعهم المباشر على الحركة الفكرية المتفتحة اكثر من سواها على اوروبا ، خصوصا في اولئك الشعراء الذي عرفوا اللغة التركية كالزهاوي والرصافي .

ومنذ مطلع هذا القرن بدأ التأثير الاوربي يتضح سواء عن طريق الكتب والمؤلفات التي يبسط فيها اصحابها نظرتهم للتجديد امثال كتابات مطران^(٧٢) ، وجماعة الديوان^(٧٣) ، وميخائيل نعيمة في الغربال^(٧٤) ، ومجلات المقتطف والمقطم ، ام عن طريق النتاجات الشعرية التي استلهمت روح التجديد وكانت تطبيقات له ، كدواوين شكري والمازني والعقاد ، وشعراء المهجر الامريكي وخصوصا جبران وابو ماضي^(٧٥) . وفي مطلع الثلاثينات ورثت جماعة

٧٠- الادب العصري : ٥/١ - ٦ ، ٦٩ - ٧٠ ، ٩٧ - ١١٣ .

٧١- الادب العصري : ١٣/١ ، ٧٣ ، ٩٨ ، ١١٤ .

٧٢- انظر مثلا : بيان موجز ، ديوان الخليل ، ط ٣ ، بيروت - ١٩٦٧ ، ٨/١ - ١٠ .

٧٣- جماعة الديوان (شكري - المازني - العقاد) ، يسري محمد سلامة ، مؤسسة الثقافة الجامعية - الاسكندرية ١٩٧٧ ، ص ٢٣ ومابعدا .

٧٤- الغربال ، ميخائيل نعيمة ، ط ١١ ، مؤسسة نوفل - بيروت ١٩٧٨ ، انظر : مقدمة العقاد مثلا ، ص ٧ - ١٢ ، وانظر ص ٧٥ - ١٢٥ .

٧٥- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٩٦ ومابعدا .

« ابولو » منجزات حركة التطور في الشعر العربي بما قدمته من محاولات تجديدية في موضوعات الشعر ولغته واوزانه وقوافيه^(٧٦) .

لقد ترتب على هذا ان تطورت افكار التنوير واتسع مداها كثيرا بعد عشرينات هذا القرن ، وما اتاحه قيام الحكم الملكي من تعدد وجوه الصراع وتنوع مستوياته بين نفوذ بريطانيا واتساع مصالح الاقطاع والبرجوازية من جهة، وتنامي البرجوازية الوطنية وفئات الكسبة والعمال في المدن وازدياد استغلال الاقطاع للفلاحين في الريف من جهة اخرى ، بحيث نجم عن هذا الصراع حالة من « اختلال التوازن بين الريف والمدينة ، بين الزراعة والصناعة ، بين ارتفاع الاسعار وانخفاض الاجور ، بين ازدياد الحاجات ونقص الامكانيات »^(٧٧) .

لقد كان الصراع يتفاقم مع انتشار الوعي القومي والاشتراكي ، وتشكل القوى والجمعيات الوطنية الذي تمثل في بعض الاحداث السياسية كالثقوب عام ١٩٣٦ ، وحركة مايس ١٩٤١ ، اضافة الى عدد من الحركات الجماهيرية الاخرى . كل ذلك كان مقترنا بنمو واتساع النشاط الثقافي العام ، فقد تطورت الصحافة وازداد تأثيرها ، واتسع نطاق التعليم والبعثات ، واسس عدد من الكليات منها كلية الحقوق ودار المعلمين العالية وسواهما ، كما تنامت بعض الفنون كالرسم والقصة والمسرح والترجمة ، وفتحت المدن الرئيسية على بعض مرافق اللهو الحضري .

هذا الوضع « غير المتوازن » الذي هو مزيج من الخوف والغموض ، والتطلع والاحباط ، والذي بلغ درجة من الاضطراب والتعقيد بحيث لم تكن مهمة رؤيته والتعبير عنه ، شعرياً ، مسألة ميسورة لاي كان ، هذا الوضع ، بقدر ما

٧٦- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، س. موريه ، ترجمة : سعد مصلوح ، مطبعة المدني - القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٧٠ وما بعدها .

٧٧- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨ ، يوسف الصائغ ، بغداد - ١٩٧٨ ، ص ١٣ .

كان مدعاة لبلبلة رؤية الشعراء واضطراب موقفهم منه . كان . في الوقت ذاته ، حافزا على شحذ طاقاتهم وتطوير امكاناتهم وادواتهم الفنية لمواكبته والتعبير عنه ، كل ضمن درجة وعيه وتكوينه وموهبته الشخصية . وعليه فان شعرهم لم يعد خاضعا ، في النظر اليه ، الى مستوى فني واحد ، كما هو الشأن في شعر القرن الماضي ، انما تعددت زوايا النظر اليه تبعا لتعدد مستوياته واختلاط بعضها ببعض ، وان هذه التعددية والاختلاط لم تكن ثمرة موقف الشعراء من عصرهم فقط ، انما هي ايضا ثمرة لموقعهم من طبيعة الفن الشعري ووظيفته وموقع اللغة منه ، مثلما ان موقفهم الفني هذا ، كان في الوقت ذاته . امتدادا لمستوى وعيهم بمجمله .

ان الكشف عن موقف الشعراء من طبيعة فن الشعر ، والتعرف على وجهات نظرهم في وظائفه وخصائصه الاساسية ومفهومهم لتجديده . سيتيح لنا ، بالتأكيد ، معرفة الاصول والمصادر التي صدرت عنها مثل هذه المواقف والآراء التي تجلت في دواوينهم وكتاباتهم الاخرى ، والتي تؤلف . بسجلها الاطار العام لحركة « الحداثة » في الشعر .

٥

ينطلق دعاة « الشعر العصري » ، اساسا ، من الرغبة في التجديد والدعوة اليه ، ونبذ التقليد والجمود على القديم ، وحتى الكاظمي ، الذي هو اشد زملائه ميلا الى التقليد يقول :

ألا خالفوا أسرى التقاليد واطلقوا قرائحكم ، واستخلصوا ما يوافق (٧٨)

والشبيبي ، المحافظ والصناع ، ينتقد ، هو الآخر ، التقليد والتكلف ومجافاة العصر فيقول :

الى الآن لا يستملح الشعر ان علا ولا يستجاد القول ان لم يُلَقِّقْ

قريض طول عافيات وأربع
وشعر جمال سائرات وأينق
مقيدة ابوابه وفنونه
وأدهى دواهي الشعر تقييد مطلق^(٧٩)

ويقول ايضا :

أهيم بسر الابتكار لاني - وقد طال عهدي - لا اري غير ناقل^(٨٠)

اما الزهاوي فربما كان اشد جيله حماساً للتجديد ، وهو القائل :

سئمت كل قديم عرفت في حياتي
ان كان عندك شيء من الجديد فهات^(٨١)

ومعنى التجديد ، عند الزهاوي ، هو « ان ينظم الشاعر عن شعور عصري صادق يختلج في نفسه لا عن تقليد »^(٨٢) .

اما الرصافي ، فكالزهاوي في حماسه للتجديد والدعوة الى الشعر المعصري ، يقول :

وأجود الشعر ما يكسوه قائله
بوشي ذا العصر لا الخالي من العصر
لا يحسن الشعر الا وهو مبتكر
وأبي حسن لشعر غير مبتكر ؟^(٨٣)

وهكذا تبدو الدعوة الى التجديد مقرونة ، في الوقت نفسه ، بنقد القديم واعتباره قيداً ينبغي الخلاص منه ، حتى لكأنها تقييم العلاقة بين القديم والجديد (التراث والمعاصرة) على التضاد والتناقض بدلا من اقامتها على التواصل والتفاعل الجدلي بينهما . وعلى ذلك برزت الدعوة الى نوع من « المستقبلية »

٧٩- ديوان الشبيبي : ٤٣ ، وانظر : ٥٢ .

٨٠- نفسه : ٦٣ .

٨١- ديوان جميل صدقي الزهاوي ، دار العودة - بيروت ١٩٧٢ ، ٤/١ ، ٤١٢ .

٨٢- نفسه : ٤٢٨ .

٨٣- ديوان الرصافي : ١٨٢/١ .

التي ترى ضرورة التطلع نحو المستقبل وعدم الالتفات الى الماضي كما يقول
الرصافي :

فوجّه وجه عزمك نحو آتٍ ولا تلتفت الى الماضين جيداً
وأسس في بناءك كل مجد طريف ، واترك المجد التليداً
وخير الناس ذو حسب قديم اقام لنفسه حسبا جديداً^(٨٤)

فالرصافي ، الذي يبدو « مستقبلياً » اصلاً ، يرى ان العلاقة بين القديم
والجديد انما هي علاقة اضافة تراكمية ، وليست علاقة امتداد تقاعلي ، وعليه .
فهو يصل ، ببداية منطقية ليس غير ، الى ان « خير الناس » من له « حسب
قديم » و « اقام لنفسه حسبا جديداً » عن طريق اضافة القديم الى الجديد ،
دون ان يكون لاحدهما ارتباط بالآخر .

هذا الاتجاه ، ربما مثل ، فضلاً عن اصله التنويري ، رد فعل على الجمود
السلفي ، مثلما ان الافتخار بالماضي والدعوة الى التواصل معه ، طالما اتخذت ،
بالمقابل ، حافزاً على الايقاظ والنهوض القومي في الشعر ، اي باعتبارها وسيلة
لخدمة الحاضر ، يقول الشيببي :

صلة الشرقي بالماضي اسلمي لاتعودي سندا منقطعاً^(٨٥)

ان فكرة « الماضي » هنا تتسم بالعمومية والغموض ، فقد جعله « ماضي
الشرق » دون مراعاة التنوع والاختلاف في تراث الشرق^(٨٦) . كما جعله
« كلا واحداً » دون ان يميز بين ما هو ميت فيه ينبغي الاستغناء عنه ، وما هو
حي ينبغي تأصيله . ومن جهة اخرى ، فان الشاعر يقيم فكرة التواصل مع
الماضي في البيت على الرغبة الشخصية (اسلمي ، لاتعودي) ، دون ان يدرك
ان ذلك محكوم باسباب اخرى هي ابعد كثيراً من مجرد الرغبة الشخصية .

٨٤- ديوان الرصافي : ٩٧/١ - ٩٨ .

٨٥- ديوان الشيببي : ٥٠ .

٨٦- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١١٥ .

هذا الموقف الذي ينظر الى العلاقة بين الماضي والحاضر (التراث والمعاصرة)، نظرة زمنية مجردة، اي باعتبارهما متعاقبين في الزمن، لامتداحين في الرؤية ، انما يعزل احدهما عن الاخر في الواقع ، بحيث لا تغدو للماضي سوى قيمة اثرية مقصورة على تذكره واستعادته من حيث هو عظة نافعة ، لا على انه طاقة كامنة في الحياة (الواقع) يمكن ان يسهم ، عن طريق احياهه ، باغناء الحاضر وتفجييره . كما ان هذه النظرة التجزيئية ، تفقر الحاضر كذلك ، فتحيله الى مجرد واقع شاحب اشبه بهيكل من الظواهر والاحداث العائمة التي تفتقد امتدادها الى خلفية او قرار ، فكأنه بذلك ، لوحة دون ابعاد او شباب دون طفولة .

لقد مثل هذا الموقف ، الاساس الذي اقام عليه الشعراء نظرتهم الى التقليد والتجديد في الشعر . فقد بدت « الحقائق العارية »^(٨٧) التي اوحت بها وبلورتها افكار التنوير ومتغيرات العصر ، الموضوع الوحيد الذي يكسب الشعر طابع التجديد . وعليه ، فالشعر العصري هو ما استجاب لدواعٍ عصرية ، كما يقول الزهاوي : « فالشاعر العصري هو ما كان يقوله بدواعٍ عصرية اكثرها اجتماعي ، كأن يشاهد ظلامه فيصورها في شعره داعياً بذلك الامة الى ازالتهما وعدم تكرار امثالها . . . ، او يرى عادة شائنة للمجتمع فيقبحها بتصوير ما يلحقه من الاضرار بسببها . . . ، او يحيط بناموس اجتماعي فيفرغه في قالب النظم بأحسن الفاظ واوجزها ليخف على السمع ويسهل حفظه ويتمثل به كل احد ، او يرى منظراً من المناظر الطبيعية او حالة من الاحوال الروحية فيصفهما وصفا يقربهما من الازهان »^(٨٨) . ويبدو ان هذه النظرة التي ترى في الشعر وسيلة تعليمية، هي التي دعت الى اعتبار الحقائق العلمية والافكار المجردة والمخترعات الالية من « الدواعي العصرية » التي يجدر قلمها ودرجها في باب

٨٧- ديوان الرصافي : ١/ ١٤٢ ، ١٤٣ ، ديوان الزهاوي : ١/ ٢٦٣ .

٨٨- تنظر : محاضرة الزهاوي (الشعر) في : سحر الشعر ، رفائيل بطي ، المطبعة الرحمانية - مصر ١٩٢٢ ، ص ٧١ .

الشعر العصري^(٨٩) ، حتى ان رفائيل بطي جعل شعر الزهاوي من « اعلى طبقات الشعر العصري » لأن « مذهبه فيه مذهب العالم يريد تقييد حقائق العلم بسلاسل النظم ، والفيلسوف يصف الحياة ووجوهها بشعر عال. والحكيم الاجتماعى يضع قواعد العمران في ايات مرصفة القوافي محكمة الاوزان »^(٩٠) .

وبناء على هذا ، فالشعر يكتسب قيمته مما يحمله من قدرة على التعليم والاصلاح ، يقول الزهاوي :

يمارس شعري اليوم اصلاح امة فله شعري اليوم ماذا يمارس؟^(٩١)

اي ان الشعر ابن وظيفته لا العكس ، وعليه ، فهو مسخر لغاية اعلى منه ، تلك هي رسالة الشاعر التي لاتعدو - في نظر الشيبى - « صفة الداء بعد تشخيص الدواء ، ولا تعدل عن استخراج العظة البالغة من سنن الاجتماع وعبر التاريخ ، ولا تتعدى الاشادة بقيم الفضائل ومكارم الاخلاق »^(٩٢) ، فرسالة الشاعر ، اذن ، تفكير ووعظ واخلاق ، والشعر ، بهذا المعنى ، ضرب من « العلم النافع » ، وليس احلاما واشواقا وتباريح كما كان . يقول الشيبى :

ما عاد احلاما كمهدي به بل عاد تفكيراً وأخلاقاً
وارتد وعظاً من اناشيده ما كان تبريحاً واشواقاً^(٩٣)

٨٩- نقد الشعر العربي الحديث في العراق من ١٩٢٠ - ١٩٥٨ ، عباس توفيق ، دار الرسالة للطباعة - بغداد ١٩٧٨ ، ص ١٥٢ .

٩٠- الادب العصري : ١٠/١ - ١١ .

٩١- ديوان الزهاوي : ٢٥٥/١ .

٩٢- ديوان الشيبى (المقدمة) : ه - و .

٩٣- نفسه : ٨٦ .

هذه الرسالة ، هي التي اطلق عليها الشعراء في مناسبات شتى اسم
« الحقيقة » ، وجعلوها هدفهم الاعلى ، ووقفوا اشعارهم على بيانها وحمايتها
والدفاع عنها ، يقول الزهاوي :

هي الحقيقة ارضاها وان غضبوا وادعيها وان صاحوا وان جلبوا (٩٤)

ويقول الرصافي :

اذا انا قصّدت القصيد فليس لي به غير تبيان الحقيقة مقصد (٩٥)

ويقول الشيببي :

من الحق حبس الشعر الا لغاية تشرق فيها بين حق وباطل
اذا انت كابرت الحقيقة عبرت فصاحة قس عن فهاة (باقل) (٩٦)

ويقول الكاظمي الذي يسمي نفسه « حامي الحقيقة » (٩٧) :

لقد ظرت عيني على القرب والنوى فما راقها غير الحقيقة منظر (٩٨)

ويقول:

أصفُ الحقيقة تاركا تحقيقها لغدٍ ، وفي التبعات لا اتنصّل (٩٩)

ولما كانت رسالة الشاعر تدور على بيان « الحقيقة » والكشف عن
تجلياتها المتعددة مثلما هي في : الفكر (معان) ، والمجتمع (ظواهر) ،
والطبيعة (موجودات) ، فقد استمد الشاعر المصري « حقائقه الفكرية » من
الدين والفلسفة والادب والتاريخ والعلم ، كما استمد « حقائقه الاجتماعية »

٩٤- ديوان الزهاوي : ٣١٦/١ .

٩٥- ديوان الرصافي : ٢١٢/١ ، وانظر : ١٤٢/١ .

٩٦- ديوان الشيببي : ٦١ .

٩٧ ، ٩٨- ديوان الكاظمي : ٤٨/٢ ، ٢٥١ .

٩٩- ديوان الكاظمي ، جمع واعداد : رباب الكاظمي ، المجموعة الثالثة والرابعة ،
وزارة الثقافة والفنون - بغداد ١٩٧٨ ، ١٢٣/٤ .

من اوضاع واقعه السياسية والاجتماعية والفكرية . مازجا كل ذلك بما وصل اليه من افكار التنوير الجديدة ، ولم يكتف البعض منهم بهذه الحقائق . انما دفعته الرغبة في البحث عن الجديد الى نظم طائفة من العلوم الطبيعية . اضافة لما يحمله من تصورات عن الطبيعة الحسية . كل هذا الى جانب احتفاظهم . ولكن على نطاق اضيق ، بطائفة من الاغراض التقليدية التي ظلت باقية . كالمدح والرثاء والفخر والنسيب مثلا ، والتي كان الشاعر يراعي فيها ، الى حد ما ، متغيرات الحياة المعاصرة .

على ذلك اكتسب الجانب الرئيسي من اغراضهم صفة العصرية ، وهذه الاغراض هي ، على وجه الخصوص ، الشعر السياسي ، والاجتماعي ، والفلسفي ، والعلمي ، ووصف المخترعات والطبيعة . والحق ان هذه الموضوعات قد احتلت مكان الصدارة من دواوينهم بالقياس الى الاغراض التقليدية ذات الطابع الفردي عادة (١٠٠) . عليه يمكن القول : ان سمة «الحداثة» في هذا الشعر ، انما تبرز ، بالدرجة الاولى ، في تحوله من الترويج لنزعات وقيم وافكار السلطة واتباعها وايدولوجيتها ذات الطابع الفردي - الالعقلائي اجمالا ، الى التعبير عن افكار وظواهر ومطامح اجتماعية-تنويرية الى حد كبير ، الامر الذي اكسب هذا الشعر نقودا اوسع مدى في التأثير على الوسط الاجتماعي (١٠١) .

لقد ادرك الشعراء انفسهم طبيعة هذا التحول في وظيفة الشعر ، يقول الرصافي : « ان الشعر كان في القرون الاخيرة ... لا يصور لنا من الحياة الا صورا محدودة في الواح المدح والهجاء والنسيب ونحو ذلك مما هو معلوم . اما في اتجاهاته الحديثة فقد اخذ يصور لنا اشياء كثيرة من صور الحياة على اختلاف الوانها ومنازعها مما لا حاجة الى بيانه لمن تتبع الشعر العصري في

١٠٠- ينظر مثلا : فهرست الابواب الواردة في آخر ديوان الشبيبي ، وينظر :

فهرس ديوان الرصافي : ٨١١/١ ، ٧٢٣/٢ .

١٠١- الشعر العراقي الحديث - مرحلة وتطور : ٣٢ .

اتجاهاته الحديثة» (١٠٢) ، وهذه الفكرة قد وردت منظومة على لسان الشيبسي :

وليس أقلّ حداً من أديب	تخيّل شعره شرك انتجاع
يجاذبه اليه صدى مُهَنِّ	ويستولي عليه صوت ناعي
يصانع باللسان لئيل رزق	يجانب فيه فن يدِ صناع
مكَلِّنا القول في فرح التلاقي	بمن نهواه ، او ترح الوداع
فيا شعراءنا اتقلت اليكم	مراقبة العوائد والطباع
مراقبة هداية غير هادٍ	تقوم بها ويقظة غير واعٍ
بكم كشف اللثام عن المعاني	لمسدول اللثام او القناع (١٠٣)

بيد ان هذا الوجه « للحدائث » لم يكن ، في حقيقة الامر ، الا تحولا في الدرجة - المعيار ، لا في النوع ، فالشعر ظل ، كما كان قبلا ، يكتسب قيمته من وظيفته (معناه) ، لا من خصوصية تجربته ، والذي حدث ان هذه الوظيفة قد تحولت من درجة ذات طابع محدود : فردي - لاعقلاني ، الى درجة ذات معيار أعلى : اخلاقي - تنويري ، ولكن ظل الشعر ، في النتيجة ، يكتسب قيمته من خارج الشاعر لا من داخله .

ومن جهة اخرى ، فان « الحقيقة » التي حرص الشعراء على بيانها ليس لها طابع واحد ابداء ، فقد تكون عامة او شخصية ، وقد تكون مطلقة او نسبية - ثابتة او متغيرة . فما هي « طبيعة الحقيقة » التي نادى بها دعاة « الشعر العصري » ؟

١٠٢- الرصافي - آراؤه اللغوية والنقدية ، احمد مطلوب ، معهد البحوث والدراسات العربية - القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٣٢٠ ، وينظر مصدره .

١٠٣- ديوان الشيبسي : ٩٦ - ٩٧ .

ان الآفاق المحدودة لتطور المجتمع العراقي يومذاك لم تتح للشاعر امكانية أن يكون له وعي ذاتي لشخصيته ، اي ان تكون له رؤية ذاتية للواقع .
 تابعة ، بالدرجة الاولى ، من احساسه ومعاناته الخاصة ، بحيث يعيد تشكيل الواقع كما يراه من الداخل (ذاتيا) ، لا كما هو مائل في الخارج (موضوعيا) .
 وبحيث تكون له « حقائقه » الشخصية الخاصة به ، بدلا من تلك الحقائق العامة التي هي اشبه بالظواهر الطبيعية التي لا يكاد يختلف سائر الناس في النظر اليها .

مثل هذا المستوى من الوعي لم يكن مهيئا له ان يزدهر في مجتمع متخلف يعاني من الكبت الفكري والاجتماعي ومن الخضوع لسلطان التقاليد ، الامر الذي جعل الشعر يكتسب طابعا محدودا في رؤيته للحياة ، يقول الرصافي :
 « ان الشعر الحديث لم يزل في اتجاهاته محدودة ايضا ، فهناك من مناحي الحياة ونواحيها ما لم يجرؤ الشعر بعد على تصويره . واكبر مانع يمنعه عن ذلك هو التقاليد البالية والعادات السقيمة التي تقيد وتقيد الحرية الفكرية بقيود وثيقة .
 ونحن لم نزل في مجتمع يتعاطى في السر ما يراه معينا في العلانية ويفعل في ظلي الخفاء افعالا يرى الجهر فيها بالقول معينا » (١٠٤) .

وكان من جراء ذلك « ان شعر الشخصية قد اختفى لدى هذه المدرسة ولم يظهر كل الظهور ، فانعدمت التجربة الشخصية وارتبطت بالقضايا العامة تعبر عنها تعبيرا تقريرا يدنو بها من تقارير الصحافة اليومية ، واحتفظت بالقيم القديمة للقصيدة فلم تحدث الا تغييرات بسيطة » (١٠٥) .

لقد ترتب على هذا كله ان اقتضرت رؤية الشاعر للواقع على « ظواهره » :
 الفكرية ، والسياسية ، والاجتماعية ، والعلمية ، والطبيعية ، وهي جميعا « حقائق » واقعة خارج ذاته ، فهي من تلك « الحقائق العامة » التي لا يكاد يكون لها طابع شخصي - انفعالي ، الامر الذي يجعل زوايا النظر اليها

١٠٤ - الرصافي - آراؤه اللغوية والنقدية : ٣٢٠ ، وينظر مصدره .

١٠٥ - الشعر العراقي الحديث - مرحلة وتطور : ٧٥ ، وينظر مصدره .

تكاد تتشابه ، بسبب ما لها من تحقق شبه موضوعي في الخارج^(١٠٦) ، وعليه .
 فهي لا تكتسب تأثيرها من « فرادتها » ، انما من « غاياتها » (الاخلاقية —
 التنويرية) ، اي من كونها « حقائق نافعة » . وحتى حين يتغلب الجانب
 التنويري احيانا (قضية تحرر المرأة مثلا) ، فان الشاعر يحاول ان يبرر ذلك
 بمعايير اخلاقية عادة ، كأن يقرن تحرر المرأة بعفتها مثلا ، او بكون حياة التخلف
 التي تحياها تنافي الدين والعدالة ، وما الى ذلك^(١٠٧) . ولكن حين لا يجدي
 كل ذلك نفعا ، فان الشاعر قد يتعرض للسخط والنقد . وكثيرا ما شكوا الشعراء
 من ان دعواتهم الاصلاحية ، لا تحظى ، في الغالب ، بغير آذان صم .

٦

لقد اقترن الشعر بطبيعة موضوعه — نفعه ، وعليه ، فمقياس قيمته في
 « صدقه » ، اي في « مطابقته للحقيقة » . يقول الزهاوي : « الشعر الخالد
 هو ما انطبق على الحقائق :

وان احسن بيت انت قائله بيت يقال ، اذا انشدته : صدقا^(١٠٨)

فليس للشعر ، اذن ، قيمة بذاته ، انما قيمته في شرف غايته ، وجودته
 في صحة معناه ، على حد تعبير القدماء ، ومهمة الشاعر تتجلى في مطابقة
 الحقيقة — وضوح المعنى ، دون حشو او تعقيد ، يقول الزهاوي :

والشعر بالمعنى المطا بق للحقيقة يكبر^(١٠٩)

-
- ١٠٦ — انظر مثلا على ذلك قصيدة « العالم شعر » للرصافي ، الديوان : ١٦/١ .
 - ١٠٧ — الزهاوي وديوانه المفقود (النزعات) : ٣٤٨ — ٣٤٩ .
 - ١٠٨ — سحر الشعر : ٧٠ ، وينظر تحقيق البيت في : اسرار البلاغة : ٢٥٠ .
 - ١٠٩ — ديوان الزهاوي : ٢٧١/١ .

ويقول الرصافي :

طابقت لفظي بالمعنى فطابقه
اني لأنتزع المعنى الصحيح على
خلّوا من الحشو مملوءاً من العِبَرِ
عُرِّي فأكسوه لفظاً قد من درر (١١٠)

ويقول :

تعودت تصريحى بكل حقيقة وللرء من دنياه ما يتعود (١١١)

فالحقيقة الصريحة الواضحة هي الطبيعة الاساسية للمعنى في الشعر ،
ولما كان الشعر بمعناه ، فليست عناصر الشكل الاخرى اكثر من وسيلة لاداء
هذا المعنى اداء مباشرا (صريحا) يقوم على السرد الوصفي - البياني
(الحقيقي) ، الهادف الى المطابقة (الوضوح) . وعليه ، فالالفاظ والوزن
والقافية مسخرة جميعا لخدمة طبيعة المعنى تلك ، رغم الاختلاف في تقدير
اهمية كل منها بين شاعر وآخر ، فمن الشعراء من يرى في توفر عناصر الشكل
هذه استكمالاً لاركان الشعر الرفيع ، ومع ذلك ، فان عناية الشاعر ينبغي ان
تنصب على المعنى قبل كل شيء ، يقول الشيبني :

زَنّ قبل لفظك معنى البيت تنشئه
ركن الرفيع من الايات قافية
فَرُبَّ بيت بمعنى غير مُتَّزِن
لاشأن للبيت تبنيه بلا ركن (١١٢)

ويقول الزهاوي :

لعمرك ليس الشعر شيئاً هو الوزن
بل الشعر معنى رائق يوقظ الهوى
ولا هو لفظ ضاق عن فهمه الذهن
ولفظ رقيق مثلما يطلب الفن (١١٣)

١١٠ - ديوان الرصافي : ١/ ١٨٢ .

١١١ - نفسه : ٢١٣ .

١١٢ - ديوان الشيبني : ١٤٢ .

١١٣ - ديوان الزهاوي : ١/ ٢٦٥ .

فالالفاظ السهلة الرقيقة ، لا الغريبة المعقدة ، هي سبيل الشاعر لايضاح
المعنى الذي هو غاية الشعر عند الرصافي :

انا لا ابتغي من اللفظ الا ما جرى في سهولة وسلاسه
انما غايتي من الشعر معنى واضح يأمن الليب التباسه^(١١٤)

وعليه ، فالمعنى الواضح يستدعي اللفظ الصحيح ، لان المعنى لا يصلح اذا
فسد لفظه ، يقول الزهاوي :

يقولون للمعنى عن اللفظ غنية وهل يصلح المعنى اذا فسد اللفظ^(١١٥)؟

وهكذا يتبين لنا ان تلك الدعوات التي نادى بها الشعراء لـ « اصلاح —
تجديد » لغة الشعر واوزانه وقوافيه ، انما كانت تهدف — على ماينها من تباين
— الى توفير مزيد من « التسهيلات » للتعبير الواضح عن المعنى اصلا خصوصا
من لدن اولئك الشعراء الاشد حماسا للتجديد كالزهاوي والرصافي . فقد
دعا الرصافي الى عدم التقيد بقيود لغة الشعر القديمة ؛ لغة امرئ القيس ،
القاصرة عن افكار وحياة وحاجات عصرنا ، والى « ان نتفض من هذا الجمود ،
وان نهض باللغة الى مستوى تكون فيه صالحة لافكارنا ، منطبقة على حياتنا
العصرية ، كافية لحاجاتنا اليومية »^(١١٦) .

اما الزهاوي فقد دعا الشاعر الى استعمال اللغة التي يتفاهم بها الشعب ،
مراعيًا منازع تلك اللغة واسلوبها ، واختيار افصح الفاظها ، وابلغ جملها ،
ومطابقتها لمشاعره دون زيادة او نقصان^(١١٧) . ومذهب الزهاوي في هذه اللغة
الجديدة « هو جواز استعمال كل كلمة شاعت في الصحف الراقية بقلم كبار

١١٤ — ديوان الرصافي : ٤٣/٢ .

١١٥ — ديوان الزهاوي : ٦٩٠/١ .

١١٦ — دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٤٨ .

١١٧ — الشعر ، سحر الشعر : ٢٦ .

الكتاب» (١١٨) . وكان الزهاوي ، قبل ذلك ، قد دعا « الى تهذيب العمية واتخاذها لغة الكتابة» (١١٩) ، لكنه تراجع عن دعواه تلك ، متجها الى عدم مخالفة قواعد اللغة ، مادام « الاعراب دليل المعاني » ، وللشاعر الفحل ، بعد ذلك ، ان يولد كلمات جديدة يغني بها اللغة اذا دعت الحاجة (١٢٠) .

والرصافي ، هو الآخر ، تطلع الى العامية واولاها عناية واهتماما لانه رأى فيها مزية لا تنكر ، تلك هي جريانها مع الزمان في مفرداتها ، « فهي تنمو كل يوم بالاخذ من غيرها بخلاف العربية الفصحى فان جمودنا فيها واقتصارنا منها على ما نراه في معاجم اللغة قد رماها بالتوقف عن النمو .. » (١٢١) . ولم ير في خلوها من حركات الاعراب ما يغض منها ، مادامت هذه الحركات لا تؤثر في التمييز بين المعاني (١٢٢) . وهو القائل :

ولست أبالي بعد افهام سامعي أكان بخفض لفظ ما قلت أم رفع

كما اهتم بالادب العامي وكتب فيه (١٢٣) ، وامتدح شاعره عبود الكرخي (١٢٤) ونهاه عن استعمال الفصحى في شعره لانها لا تجد قبولا لدى سائر الناس (١٢٥) .

١١٨- النقد الادبي الحديث في العراق ، احمد مطلوب ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٢٧ .

١١٩- نفسه : ١٣٦ . وينظر مصدره .

١٢٠- ديوان الزهاوي (المقدمة) : ٥/١ .

١٢١- النقد الادبي الحديث في العراق : ١٣٧ . وينظر مصدره .

١٢٢- دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٨٦ - ٨٧ . ديوان الرصافي : ١٣٠/٢ .

١٢٣- الرصافي - آراؤه اللغوية والنقدية : ٢٦٨ - ٢٧٣ .

١٢٤- محاضرات عن معروف الرصافي - حياته وشعره ، مصطفى علي ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ٣٣ .

١٢٥- ديوان الرصافي : ٦٥٢/٢ .

اما موقفهم (الشعراء) من الايقاع في الشعر ، فقد انطلقوا ، اساسا ، من ان الشعر مطلق ، « وأدهى دواهي الشعر تقييد مطلق » كما يقول الشيبني (١٢٦) ، وهو ، عند الزهاوي ، « فوق القواعد ، حر لا يتقيد بالسلاسل والاغلال » (١٢٧) ، وهو القائل :

الشعر لا وزن ولا قافية تلتزم
بل هو معنى ثائر قد قيدته الكلم

والشيبني ، هو الآخر ، يرى ان الشعر ينبغي الا يلجم بالقوافي (١٢٨) :

ابدعت ظم الشعر غير مقيد بعدا لشعر بالقوافي يلجم

اما وظيفة الوزن والقافية فشكلية ، فهي اما تطبيقية - تعليمية عند الزهاوي ، اذ ان النظم بها يجعل المعنى اقرب الى النفس وأخف على السمع وأدعى للحفظ والتمثيل (١٢٩) . واما غنائية خالصة عند الرصافي ، فالقافية اشبه بالنغمات المتكررة في الموسيقى (١٣٠) ، والوزن قرين الايقاع واللحن في الغناء (١٣١) . ومع ذلك اعجب الرصافي بالشعر المنثور ، سواء ذلك الذي قرأه لجبران ، ام الذي سمعه من امين الريحاني ، فقد استحسنته وكتب على غراره (١٣٢) ، ورأى أنه شعر بمعانيه التي تفعل في النفس مايفعله الانشاد المقترن بالنغم والايقاع ، الا انه لا يتغنى به فعلا ، ولذلك حبذ ان يسمى « الشعر

١٢٦- ديوان الشيبني : ٤٣ .

١٢٧- ديوان الزهاوي (المقدمة) : ٣/١ ، ٦٣٣ .

١٢٨- ديوان الشيبني : ١٦٠ .

١٢٩- الشعر ، سحر الشعر : ٧١ .

١٣٠- الادب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه ، معروف الرصافي ، بغداد ١٩٢١ ، ص ٨٩ .

١٣١- نفسه : ١١ .

١٣٢- الرصافي - آراؤه اللغوية والنقدية : ٢٦١ .

الصامت » . ولم يرله فضلا على الشعر المنظوم ، لأن هذا « لاقتراحه بالفناء يبلغ غاية الشعر المشور من طريق اقصر ، ويتناول بيد اطول » (١٣٣) . بل هو يرى ان الوزن والقافية اكثر اثارا لعاطفة الشاعر واشد تفجيراً لقدرته الفكرية (١٣٤) .

اما الزهاوي فقد اجاز للشاعر « ان ينظم على اي وزن شاء ، سواء اكان من اوزان الخليل او غيرها » (١٣٥) ، ورأى في القافية عبء على الشعر، وغلا يحد من طلاقة الشاعر ، ويقيد شاعريته ، فلا يدعه يقول كل ما يريد (١٣٦) ، وعلى ذلك فهو لم يكتف بالدعوة الى تنوع القافية في القصيدة الواحدة (١٣٧) ، انما جاوز ذلك الى نبذها كلية وكتابة الشعر المرسل (١٣٨) ، كيلا يجوز الشاعر على المعنى وينصرف الى القافية بدلا منه (١٣٩) . وهو القائل :

الشعر بالمعنى يتم ونفطه اما قوافيه فمن زوائد

ونحن اذا جاوزنا آراء الشعراء في عناصر الشكل الى ما يمس جوهر الشعر ، واعني به الخيال - المجاز ، لوجدنا ان حرص الشعراء على المطابقة - الوضوح ، قد صرفهم عن تبين المكانة الحقيقية للخيال في الشعر ، فالزهاوي يرى ان الحقيقة تحمل جمالها في ذاتها ، واحسن الشعر هو ما يجلوها عريانة :

كفادة ما على وجها الجميل قناع (١٤٠)

-
- ١٣٣- ذكرى الرصافي ، عبد الحميد الرشودي ، بغداد ١٩٥٠ ، ص ٢٣٠ .
وينظر مصدره .
- ١٣٤- دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٤٥ .
- ١٣٥- ديوان الزهاوي (المقدمة) : ٤/١ .
- ١٣٦- مقدمة الزهاوي لكتاب : شعراء العصر ، محمد صبري ، مطبعة هندية - القاهرة ١٩١٢ ، ١١/٢ - ١٢ .
- ١٣٧- ديوان الزهاوي : ٤/١ .
- ١٣٨- نفسه : ٤١ .
- ١٣٩- الزهاوي وديوانه المفقود (حول النثر والشعر) : ٣٦٤ . وينظر مصدره . ديوان الزهاوي : ٦٩١/١ .
- ١٤٠- ديوان الزهاوي : ٢٦٣/١ .

وعليه ، فلا ضرورة لتزيين الحقيقة او الابتعاد عنها ، يقول : « وقد جردت شعري ، ما استطعت ، من الصناعات اللفظية والخيالات الباطلة ، وحرصت على ان يكون منطبقا على الواقع ، خلوا من الاغراق ، ماشيا مع العصر . . . واحسن الشعر عندي ما استند الى الحقائق ، اكثر من العواطف والخيال البعيدين عنها ، فكانت حصة العقل أكثر من حصتهما » (١٤١) ، وهو القائل :
ولقد جئت بالحقائق اشدو وتركت الخيال للشعراء

اما الخيال عند الرصافي ، فنوع من الذاكرة التي « تحفظ صور المحسوسات بعد غيوبة المادة » ، وتستعيدها عند الحاجة (١٤٢) . اما وظيفته فهي تحليلية « ما يرد على العقل من المعاني بصورة بديعة حتى يخيّل للسامع معانيها ، وربما شخص المعنى المجرد عن الحس حتى جعله كالمحسوس » (١٤٣) . وعلى هذا ، فوظيفة الخيال تتمثل في ثلاثة ابعاد هي : اولا - توسعة مجال البيان والتمكن من « اداء المعنى الواحد بطرق مختلفة من العبارة » (١٤٤) ، بواسطة المجاز ، والرصافي هو القائل :

ولولا قصور في الثلغاف عن مراننا لما كان في قول المجاز لنا عذر (١٤٥)

ثانيا : « تزيين الكلام بالصور البديعة الخيالية ، فالحقيقة المجردة تكون جافة اذا لم يكسها الخيال ثوبا من الطراوة والطلاوة » (١٤٦) .

١٤١- الباب (المقدمة) ، مطبعة الفرات - بغداد ١٩٢٨ ، ص : ١ - ب .
ديوان الزهاوي : ١٥٣/١ .

١٤٢- دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٣٤ .

١٤٣- نفسه : ٣٤ .

١٤٤- نفسه : ٣٥ .

١٤٥- ديوان الرصافي : ٥٨/١ .

١٤٦- دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٣٥ .

ثالثاً - تشخيص الصورة الخيالية المدومة في الخارج بأمر محسوسة مدركة بالحواس بواسطة التشبيه ، كما في قول ابن المعتز :

وكان محمراً الشقيـق

اعلام یاقوت نشر ن علی رماح من زیرجد (۱۴۷)

فهمة الخيال ، اذن ، تنحصر اجمالا في « توضيح » المعنى و« تنويع » طرق الابانة عنه بواسطة المجاز والتشبيه والبديع . هذا الفهم لمكانة الخيال – المجاز في الشعر ، يجد صداه في التعريف الوحيد للشعر الذي ورد على لسان الرصافي ايضا ، وهو ان الشعر : مرآة من الشعور ينعكس فيها ما في الطبيعة من معان وصور وموجودات ، بواسطة الالفاظ ، انعكاسا يؤثر في النفس انقماضا وانساقا (١٤٨) .

واستنادا الى هذا التعريف ، والى مجمل الآراء التي اوردناها للشعراء في « الشعر العصري » ، رغم ما يعتورها من اختلاط واضطراب ^(١٤٩) ، يمكن استخلاص موقفهم الشعري وفقا للتناجى العامة التالية :

١ - الشعر نوع من « المحاكاة » لما في الطبيعة ، وليس « تخيلا » لها .
فالتبيعة ، بهذا المعنى ، أرقى من الشعر ، وعلى الشعر ، لكي يوازيها ،
ان « يقلدها » ، لا ان « يبدعها » ويتجاوزها . يقول الزهاوي :

والشعر قائله تقى ————— ليد الطبيعة أجدر (١٥٠)

٢ - ان محاكاة الطبيعة تتم بطريقة « الانعكاس الشعوري » ؛ فـ فيما يشبه انعكاس « الشيء » في « المرأة » الى « صورة » له تطابقه من الخارج،

١٤٧- دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٣٥ - ٣٦ .

۱۴۸ - نفسه : ۴۹ .

١٤٩- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٠٢ .

۱۵. دیوان الزهاوی : ۲۷۱/۱ .

تنعكس « الطبيعة » في « الشعور » الى « فكرة - معنى » يطابقها من الخارج . يقول الزهاوي :

والشعر مرآة بها صور الطبيعة تظهر^(١٥١)

هذه « الفكرة - المعنى » ينظم في دلالات لغوية تطابقها هي « الالفاظ » ، يقول الكاظمي :

ما الشعر الا ذائب فكر يجمد في النطق ما استمر^(١٥٢)

٣ - ومع ان للشاعر ان يتناول في شعره اي موضوع شاء^(١٥٣) ، بيد أن اقتران « الشعر العصري » بوظيفة اصلاحية قد حدد توجهه نحو بيان « الحقائق العامة » القائمة يومذاك وهذه الحقائق ، رغم تعدد مجالاتها ، الا انها جميعا تكتسب فاعليتها من طابعها الاخلاقي او التنويري او من كليهما معا . بمعنى ان هذه الحقائق - الموضوعات تحمل تأثيرها بذاتها ، لا من رؤية الشاعر الخاصة لها ، بل ان مهمة الشاعر هي ان يراها كما هي ماثلة في الخارج (المطابقة) ، وان يعتمد في نقلها على تحققها شبه الموضوعي في الواقع (الصدق) ، لا أن يعيد تشكيلها بناء على رؤيته الذاتية النابعة من احساسه ومعاناته الشخصية ، الامر الذي جعل مثل هذه الرؤية تتسم ، عادة ، بمحدودية الافق ، والنمطية . يقول الرصافي : « واما شعراء هذا الجيل فليس لاحدهم عندي ، شخصية بارزة في الشعر بروزا يمتاز به صاحبها عن غيره امتيازاً ظاهراً » ، ولم يستثن من ذلك حتى نفسه^(١٥٤) . وهكذا فان الفروق بينهم تكاد تقتصر على اختلاف وجهات النظر او المواقف من هذه الظاهرة أو تلك ، لا من

١٥١- ديوان الكاظمي : ١٢٦/١ .

١٥٢- ديوان الكاظمي : ١٢٦/١ .

١٥٣- دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٢٩ .

١٥٤- ذكرى الرصافي : ٢٢٦ .

حيث طبيعة وجودها ، انما من حيث الغاية منها : صحيحة أو غير صحيحة ، نافعة أو ضارة ، وما اشبه . مثل هذه الفروق انما تتجلى تبعا لقابلية الشاعر العقلية وقدرته البيانية اللذين هما ركنا الادب عند الرصافي^(١٥٥) .

٤ - لقد ترتب على انفصال « ذات » الشاعر عن « موضوعه » ، أن غدت علاقة الشاعر بالموضوع تتمثل في النظر اليه او التفكير فيه تفكرا عقليا قادرا على ايضاحه وبيانه . فالشعر ، بهذا المعنى ، حالة تفكر شعوري خارجي في العالم ، وهو بذلك لا يتجاوز في تأثيره نوعا من الاعجاب أو التهيج الانفعالي الموقت بما « يؤثر في النفوس انقباضا او انبساطا » على حدّ تعبير الرصافي^(١٥٦) . وليس على انه (الشعر) : رؤية ذاتية للعالم تكشف عن موقف ابداعي في التعامل معه مما يؤدي الى اعادة خلقه وتجاوزه .

٥ - الشعر حالة من حالات المعرفة - العلم بالعالم ، فذو العلم مستغن عنه كما يقول الزهاوي :

الشعر فن الى ذي العلم مفتقر وليس للشعر ذو علم بمفتقر^(١٥٧)

أي ان الباعث عليه هو الحاجة النفعية ، لا الضرورة الجمالية ، والشعر العصري رسالة اصلاحية ، لا ابداع ، وعليه ، فانه يستمد قيمته من طبيعة افكاره (معانيه) ، كما يستمد تأثيره من صدقه ، اي من معيار مطابقة الالفاظ للمعاني بما يحقق الوضوح والايجاز ، فهو ، اذن ، ذو طبيعة وصفية لاتخيلية ، اساسا . يقول الزهاوي :

واحسن شعر ما يتم انطباقه على الامر ، او يبدي الخيال بمقدار^(١٥٨)

١٥٥ - دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٣٢ .

١٥٦ - دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٤٩ .

١٥٧ - ديوان الزهاوي : ٢٦٦/١ .

١٥٨ - ديوان الزهاوي : ٢٦٨/١ .

اما الخيال ، فنوع من انواع الذاكرة التي تحفظ الاشياء وتستعيدها عند الحاجة ، لغرض ايضاح المعنى واكماله ، وذلك بتحليلته وتزيين صورته ، بواسطة التشبيه والمجاز . فلغة المجاز والتشبيه ليست من الخصائص الاساسية للغة الشعر ، بقدر ما هي وسائل لتنويع طرائق البيان عن المعنى : فهي من توابع الفكرة وليست خالقة لها (١٥٩) .

٦ - يتبين من ذلك ان الشعر : معنى ولفظ ، والعلاقة بينهما علاقة الوسيطة بالغاية ، فالمعنى هو الغاية ، واللفظ وسيلة لنقله ، فليس له قيمة بذاته ، انما يكتسبها من مطابقته لمعناه . مثل هذه العلاقة الخارجية بين المعنى واللفظ ، تشبه ، الى حد ما ، علاقة الصورة بالاطار ، فمثلا يمكن تغيير شكل الاطار مع بقاء الصورة ، يمكن كذلك ، « اداء المعنى الواحد بطرق مختلفة من العبارة » كما يقول الرصافي (١٦٠) ، بحيث لم يجد الشعراء حرجا من ابدال كلمة باخرى ، او وضع عبارة مكان عبارة ، أو تغيير البيت او الايات : حذفاً او اضافة او اجتزاء ، او تقديماً وتأخيراً ، دون ان يعني ذلك ، لديهم ، حدوث تغيير في بنية القصيدة (١٦١) ، في حين تؤلف علاقة الشكل والمضمون في الشعر وحدة داخلية - بنيوية ، فشكل القصيدة هو الوجه الاغنى ، ان لم يكن الوحيد لمضمونها ، كما أن شكل اللوحة هو الوجه الاغنى ، ان لم يكن الوحيد ، لجمالها .

٧ - لقد قاد القول بمطابقة اللفظ للمعنى الى ان يكون معيار الجودة في لغة الشعر هو الوضوح القائم على صحة الاستعمال ، اي ان تقتصر العلاقة بين اللفظ والمعنى على علاقة دال بمدلول ، فاللفظة تستخدم بدلالة

١٥٩- يقارن هذا بما ورد في الفصل الثاني : ٩٦ .

١٦٠- دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٣٥ .

١٦١- ينظر مثلاً : ديوان الزهاوي ، نشر : محمد يوسف نجم ، الجزء الاول ، المقدمة ، ج ، وهوامش الصفحات : ٨ - ١٣ ، ٥٩ .

يقينية لاتكاد تخرج على دلالتها في المعجم ، دون ان يقوى الشاعر على
تفجير الطاقات الراحية المتنوعة الكامنة في الكلمات . فالالفاظ كيانات
قائمة هي اشبه بالاحجار الهامدة في بناء القصيدة ، لها مهمة الابانة عن
المعنى وايضاحه وتحليلته ، ولم تتحول الى لآلئ مشعة تتدفق في تـمـوج
حركة القصيدة بما يكشف عن حالة فريدة من معاناة الذات
للموضوع . وهكذا ادى اقتصار العلاقة بين الشكل والمضمون على
« وصف » المعنى — المضمون ، الى اعتماد طريقة في الاداء ذات طبيعة
اخبارية — تقريرية بالدرجة الاولى ، تمثلت في سياق لغوي يجمع بين
خصائص لغة المحادثة الشفهية في الخطبة ، ولغة السرد الصناعي في
الرسالة ، بحيث يمكن القول : ان الشاعر قد استعمل اللغة في الشعر
بطريقة لاتكاد تختلف كثيرا عما هي عليه في النثر .

لقد افتخر الشعراء باستواء لغتهم وبساطتها وبعدها عن الازفة والقيود ،
يقول الشيبني ، وهو اشدّهم ميلا للصنعة :

متى خيروني في الكلام ونسجه رضيت بسيط القول لم اتأق (١٦٣)

ويمتدح الكاظمي شعر احد اصدقائه ، لانه خرج به من القيد الى
الطلاقة :

الشعر لما جئته فَرَّجت عنه كل ضيق
قد كان في حزن الاسير فعاد في فرح الطليق (١٦٣)

ويقول الرصافي :

اذا رمت نصحا جئت بالنصح واضحا وما كان من شأني الكلام المعقد (١٦٤)

١٦٢- ديوان الشيبني : ٤٣ .

١٦٣- ديوان الكاظمي : ٣٣٧/١ .

١٦٤- ديوان الرصافي : ٢١٤/١ .

وذهبوا الى ابعد من ذلك ، فشبّهوا قلمهم في سهولته وانسجامه بالنثر ،
يقول الشيببي :

وثرته هزجا ، واثقل شاعر لا يستجيد الشعر حتى ينظم^(١٦٥)

وبقول الرصافي :

وأرسلته ظلما يروق انسجامه فيحسبه المصغي لانشاده ثرا^(١٦٦)

٨ - هذا الموقف الشعري الذي لا يكاد يميز تمييزا اصيلا بين الشعر والنثر ، ربما كان ، في جوهره ، امتداداً للنهج التقليدي الذي نظّر له ابن طباطبا^(١٦٧) ، مع بعض الاختلافات الجزئية في ترتيب الاولويات الناجمة عن اختلاف طبيعة العصر . فكلاهما يرى في الشعر : لفظا ومعنى ، ولكن بينما كان شعراء ذلك العصر يعانون - بحكم هبوط عصرهم - من ازمة في المعاني ، فيعمدون الى تحوير افكار اسلافهم وكسوتها لغة انيقة زاخرة بالصنعة والتزويق ، فان شعراء اوائل القرن العشرين ، بحكم نهوض عصرهم ، يجدون المعاني تتفتح لديهم ، بيد ان امتداد سلطان التقليد، بما في ذلك خضوعهم لنمط عروضي صارم، اضافة الى قصور واقعهم الاجتماعي والثقافي ، هذه الاسباب لم تمكنهم من رؤية متغيرات عصرهم رؤية اصيلة ناضجة تتيح لهم امكانية ابداع شكل متطور يستجيب لجدة المضمون ويعمقها .

وبدلا من ان يتجهوا ، بجدية ، الى تطوير مواهبهم الفنية ، وتعميق وعيهم بالواقع ، واستلهم روح الجدة في عصرهم ببصيرة وكفاءة ، راح الشعراء الاشد حماسا للتجديد منهم ، يتشبثون بالدعوة الى تقنيات

١٦٥- ديوان الشيببي : ١٦٠ .

١٦٦- ديوان الرصافي ١/ ١٤٢ .

١٦٧- ينظر : الفصل الثاني : ٩٢ .

خارجة عن طبيعة فن الشعر يومذاك ، ترمي الى تسهير سبل التعبير
الواضح عن المعنى ، الامر الذي جعل من تلك الدعوات مجرد تطبيقات
شائعة زادت من تغريب الشكل عن المضمون ، وجعلت الموقف الشعري
اكثر تشوشا وارتباكاً (١٦٨) .

٩ - لقد ارتبط المعنى في الشعر بالقابلية العقلية للشاعر ، بينما ارتبط
الشكل بالقدرة البائية له . وكما تختلف القابلية العقلية في النظر الى
المعنى بين شاعر واخر ، تختلف كذلك القدرة البائية على التعبير عن
المعنى من شاعر لآخر . واذا كنا قررنا ان رؤية الشعراء لموضوعاتهم قد
اتسمت عموماً بمحدودية الافق ، والنمطية ، وان الاختلافات بينهم لم
تمتد الى اساس طبيعة الرؤية وجوهرها ، بل اقتصر على تنوع طرائق
النظر الى الموضوع ، فن موقفهم من الشكل ربما كان اكثر تعقيداً من
ذلك . فمن جهة قادتهم مراعاة الوضوح الى وصف الفكرة بدلا من
تشكيلها بالصورة ، على صعيد الرؤية ، واعتماد الكلمة نواة للتعبير بدلا
من الجملة على صعيد اللغة (١٦٩) ، الامر الذي جعل لغتهم الشعرية
ذات طابع بياني عموماً .

ومن جهة اخرى ، قادهم القول بفصل الشكل عن المضمون ،
اضافة الى اكتساب الشكل ، عادة ، ثباتاً نسبياً اطول ، الى اعتماد
الشكل الموروث للشعر العربي اساساً نموذجياً لتثله واستعادته احيانا
بحيث يمكن القول : ان الاتجاه نحو التقليد ظل الطابع الرئيس للغة
الشعر ، وهذا ما سندرسه في الفصل القادم ، متخذين من الكاظمي
والشبيبي ابرز ممثلين له .

على ان بقاء التقليد اصلاً ، لا ينفي التنوع في مستويات هذا
التقليد ، فالشعراء يختلفون في اساليبهم اللغوية تبعاً لثقافة كل منهم

١٦٨ - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث : ٢٥ - ٣٠ .

١٦٩ - الثابت والمتحول (٣ - صدمة الحداثة) : ٧٢ .

وموهبته الفنية ومقدرته اللغوية . فاذا كان الكاظمي مثلاً ، اميل الى لغة الخطابة - الارتجال ، وهو ماطبع لغته بطابع البداوة (١٧٠) ، فان الشيبسي اميل الى لغة الشعر العباسي ذات الطابع المدني - الصناعي ؛ واذا اصفنا الى ذلك ان الشعراء الاشد حماساً للتجديد ، كانوا اكثر تنوعاً في موضوعاتهم ، كما كانوا اكثر تأثراً بالمحاولات الداعية الى تجديد لغة الشعر ، فان ذلك كله قد انعكس على لغتهم الشعرية ، متمثلاً في محاولات تجريبية نشرها داخل اطار الشكل التقليدي ، وتراوحت تأثيراتها بين اضطراب هذا الشكل حيناً ، وسهولته حيناً آخر . هذه المحاولات سندرسها في الفصل الخامس ، كما تجلت في شعر الزهاوي والرصافي .

١٠ - وفي رحم هذا الصراع بين التقليد والتجريب في لغة الشعر ، كانت محاولات اخرى تتلمس الطريق الى لغة شعرية تتجنب المزالق التي تعاني منها « لغة الشعر العصري » ، لا عن طريق الايغال في تغريب الشكل عن المضمون ، انما عن طريق رؤية اكثر عمقا لانسجامهما . هذه المحاولات قد اتخذت طريقتين مختلفتين : اتجه احدهما الى استلهاهم طاقات العربية الكلاسيكية وتفجيرها في رؤية اعظم ومعاناة اشد توتراً لمشكلات الواقع ، وهو اتجاه بدأه الجواهري وتجلى على يديه في شعر الاربعينات ثم سار به الى نهاية الشوط . اما الاتجاه الاخر فقد كان يسعى الى التحول بلغة الشعر من جهوريتهام ومباشرتها الى مناجاة هادئة لعواطف ومشاعر مكبوتة ، ذاتية وعامة ، اطلقها ، على استحياء ، الشيخ علي الشرقي في البعض من قصائده الناجحة . في هاتين المحاولتين ظهرت بوادر التجديد في لغة الشعر الحديث في العراق ، وذلك ماسيعنى به الفصل الاخير من هذه الدراسة .

١٧٠- لغة الشعر بين جيلين ، ابراهيم السامرائي ، دار الثقافة - بيروت ، ص ٣١ .

الفصل الرابع

التقليد في لغة الشعربين
الأرتجال والصنعة
«الكاظمي - السبيبي»

يتلقى الشاعر لغته عن الماضي ، فهو يرث نظامها الصوتي والدلالي والنحوي ، مثلما يرث نظامها « البلاغي » الذي يجسده تراثها الادبي بمختلف اشكاله . وموقف الشاعر ، من حيث كونه مقلدا او مجددا ، انما يتحدد بضوء علاقته بالماضي ونظامه وبالحاضر ونظامه ، فاللغة ، من جهة ، هي اقوى ما يربط الشاعر بالماضي ، وهو لا يستطيع الافلات من نظامها او تحطيمه كليا ، بمعنى انه لا يستطيع الغاء الماضي الغاء مطلقا . وهو ، من جهة اخرى ، يرى في تراثها الادبي رؤية جمالية ماضية لحالات واوضاع انسانية وثقافية لم تعد نموذجا للكمال في نظر الحاضر ، مادام لا يستطيع ان يرى الحياة او ان يفكر بنفس الطريقة التي فكر بها السابقون ، ثم هو لا يستطيع ، بالتالي ، ان يكتب بنفس اللغة التي كتبوا بها .

على هذا يتعين على الشاعر ان يتجاوز من التراث تلك المفاهيم والقيم والمواقف والاشكال التي عبرت عن حالات واوضاع لم يعد لها اثر حي في عصره ، في حين يتمثل من هذا التراث كل ما يضيء رؤيته للحاضر ويفني تجربته الواقعية ويفتح له الطريق نحو مستقبل ابداعي ارحب ، مثل هذه الرؤية كفيفة ان تفجر في اللغة امكانية التفتح والتجدد ، فالرؤية الجديدة تعبر عن نفسها بشكل جديد ، واللغة كائن حي يتجدد ، وهي زاخرة ، ابدا ، بالقدرة على

تجسيد تجربة الشاعر بكل ما فيها من غنى وتوتر ، ومهمته ان يستخدمها استخداما يخرج بها عن المؤلف المعتاد ، أي ان يفرغ الكلمات من دلالاتها التقليدية الموروثة ، ويشحنها بدلالات وايحاءات وقيم جديدة ، وبذلك يكون قد غسلها من آثار غيره ، وافرغها من ملكية الماضي ، وامتلك لغته الخاصة التي يقول بها مالم يقله احد قبله ، وذلك هو التجديد^(١) .

اما حين يكون الشاعر قد وقع في اسر الماضي ، ودان له بالاولوية والكمال ، فهذا يعني انه استعار لعينه منظارا من الماضي ليبصر به الحاضر ، بمعنى ان قيم الماضي تغدو النموذج الذي ينبغي ان يقاس عليه الحاضر ، لا العكس . ووفقا لهذه الرؤية ، فان مهمة الشاعر تنحصر ، اساسا ، في محاكاة ما يتلقاه واعادة تصنيعه ، او في احتذائه والنسج على منواله ، وهو بذلك ، لن يأتي بجديد ، لانه يكون كمن الغى ذاته وتخلي عن تجربة عصره ، واكتفى بأن يتحدث بلسان غيره ويردد اقوال سواء ، وذلك هو التقليد .

٢

يمثل النزوع الى التقليد في الشعر الحديث في العراق ، قبل الحرب الثانية ، امتدادا تاريخيا لظاهرة التقليد التي كان الشعر العربي عانى منها قرونا عديدة . وبالرغم من الاختلاف الظاهر في درجة ونوع التقليد بين شعراء اوائل هذا القرن وشعراء القرن الماضي ، الا ان الطابع السائد لشعر هذه المرحلة ، ظل ، في جوهره ، طابعا تقليديا^(٢) حتى لدى اشد الشعراء حماسا للتجديد ؛ ذلك ان آثار التقليد في شعر الزهاوي والرصافي ، مثلا ، هي من الواضح بحيث قررهما غير واحد من الباحثين^(٣) ، الا انها ليست بذات الكثافة التي تتجلى بها

١ - زمن الشعر ، ادونيس ، دار العودة - بيروت ١٩٧٨ ، ط ٢ ، ص ٤٠ ، ٧٨ .

٢ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٥٤ .

٣ - حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث : ٦٧ - ٧٣ . شعر جميل صدقي الزهاوي ، علي عباس علوان ، رسالة ماجستير من كلية

في شعر الكاظمي والشيباني مثلاً، فهذان الشاعران يمثلان المحورين النموذجيين لظاهرة التقليد في لغة الشعر من حيث : تجليها المباشر في شعر الكاظمي (الارتجال) ، ومن حيث : احكامها النسبي في شعر الشيباني (الصنعة) . ويمكن ان يعزى ذلك - على ما يبدو - الى طبيعة البيئة التي نشأ هذان الشاعران في كنفها ، فهي بيئة دينية محافظة بطبعها^(٤) ، زادها جمود العصر وانغلاقه تمسكا بالتقديم وحفاظا عليه ، فقد تعلق اهلهما ، وجدانيا ، بعبائهم المقدسة التي وجدوا فيها رمزا لاجلال وتقديس تراث الاسلاف ، وكانت « العربية » الظاهرة الاولى في هذا التراث ، فقد تقفوها منذ صباهم على يد اسرهم العربية المحتد اولا ، ثم كلفوا ببيانها وأدبها في حلقات الدرس ومحافل الادب التي كانت مدار شبابهم كله بعد ذلك .

وهكذا يتبين ان الذائقة اللغوية لشعراء هذا النهج قد تفتحت ، منذ الصبا ، على لغة الادب القديم ، ثم درجت عليها بعد ذلك ، حتى غدا كلف الشعراء بهذا الادب جزءا لا يتجزأ من كلفهم بلغته ذاتها ، فلا بدع ، اذن ، ان ينحوا في لغتهم الشعرية ، نحو مجازاة لغة القدماء ومحاكاتها . وبالرغم من ان هذا الادب لم يكن مقتصرًا على عصر من العصور او نوع دون سواه ، بيد ان الاثر المباشر له يمكن ان يعزى الى تلك الطريقة التي تأثر بها الكثير من شعراء الشيعة من قبل ، والتي تمتد جذورها التاريخية الى اولئك الشعراء الذين عرفوا بنزعتهم الشيعية مثل السيد الحميري ودعبل الخزاعي ، والتي آلت زعامتها ، بعدئذ ، الى الشريف الرضي ثم من نهج نهجه من بعد ، بحيث ظل هذا النغم التقليدي محتفظا بايقاعه لدى كثير من شعراء النجف والحلة والكاظمية وكربلاء حتى العصر الحديث^(٥) .

الاداب بجامعة القاهرة (بالطبعة) ١٩٦٥ ، ص ٦٢٥ - ٦٢٨ . معروف الرصافي شاعر العرب الكبير ، قاسم الخطاط ورفيقه ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٣٣٠ - ٣٣١ .

٤ - شاعر العرب عبدالمحسن الكاظمي : ١٧ - ٢١ ، الشيباني شاعرا ، ٢٧ - ٣٢ ، ٣٤ - ٤٠ .

٥ - لغة الشعر بين جيلين : ٢٧ - ٣٠ .

ان رواية هذا النمط من الشعراء للتراث، تكاد، تذكرنا من بعض الوجوه، برواية القدماء له من حيث كثرة الحفظ وسعة الاطلاع ، فقد عرف الكاظمي بقوة حافظته ، « فوعي اكثر من اثني عشر الف بيت من مختار القصيدة، وكانت تواتيه ذاكرته ايضا، فبرز رواية يشار اليه بالبنان، حتى غدت له سليقة في محاكاة الفحول من الشعراء الذين حفظ آثارهم^(٦) » ، بينما عرف الشيبني بسعة اطلاعه وتنوع معارفه ، كما يتبين من طبيعة الموضوعات التي عالجها في شعره ، فضلا عن تأليفه وكتاباته واسهاماته في المجامع العلمية في العراق ومصر والشام ، خصوصا في مجال اللغة^(٧) .

وبالرغم من ان المعارف التي تلقاها الشاعران ، هي اجمالا ، ذات طابع كلاسيكي ، غير انها لم تكن بدرجة واحدة من حيث مستوى التقصي والاستيعاب والتمثل . لقد اقتصر الكاظمي على نمط محدود من الثقافة الموروثة ذات الطبيعة الادبية - التاريخية غالبا ، والتي لا تتعدى رؤيتها للحاضر الحدود الظاهرية لاختلافه او اثتلافه مع الماضي ، وما دام الحاضر يشكل امتدادا ساليا او موجبا للماضي ، فان الاشكال التي عبر بها عن نفسه هي التي يمكن ان تعبر عن الحاضر ايضا . مثل هذه الرؤية تكتفي بحفظ اشكال الماضي ونقلها وترديدها ، بدلا من الدخول في مقارنته بالحاضر وتحليله بضوئه واستلهاه خصائص كل منهما . لذلك كله تمثل الجنوح الى المحاكاة واضحا في شعر الكاظمي ، فلم يكذب يخرج ، في الموضوعات التي عالجها ، عن الاغراض الموروثة ، التي هي عموما ، ذات افق شخصي ، كالمدح والهجاء والفخر والرثاء ومايجري مجراها . اما في طريقة النظم فقد « مشى على غرار قدماء الشعراء الذين اکتزت حافظته روائعهم ، فاحتذاهم في الطراز »^(٨) . وهكذا بدا الطابع البدوي اثيرا لدى الكاظمي في تقليده للشعر

٦ - عبدالمحسن الكاظمي ، رفائيل بطي ، ديوان الكاظمي : ٣/٢ .

٧ - الشيبني شاعرا : ٩٩ ومابعدها .

٨ - ديوان الكاظمي ، نفسه : ٨/٢ .

القديم ، فهو « ينظم الشعر على طريقة شعراء عرب الجزيرة من حيث متانة الاسلوب وجزالة الالفاظ »^(٩) . بل هو ربما جاوز ذلك الى تلبس السمات البدوي حتى في طريقة انشاد الشعر ، فقد « اختص بطريقة في تغنيه بشعره تغنيا بدويا »^(١٠) .

هذا الاحتذاء في الطراز هو الذي يقف وراء ما عرف به الكاظمي من قدرة على الارتجال وحضور بديهة وطول نفس^(١١) ، فما دام مضمون القصيدة يتأسس بالقياس على العلاقة بالماضي ، وشكلها على نقل او احتذاء الشكل الموروث ، فمعنى ذلك ان ركني القصيدة (المعنى والمبنى) حاضران في ذهن (ذاكرة) الشاعر ، وعلى حافظته الغزيرة ان تستعيدهما وتؤلف بينهما على طريقة قوله :

ما الشعر الا ذائب فكر يجمد في اللفظ ما استقرا

وهكذا يبدو الشعر ، عند الكاظمي ، عملا سهلا لا يكاد يكلف ذلك الغناء الذي يقاسي منه الشعراء المبدعون ، انما يمكن لاي باعث آني ان يستثيره ، وما على الشاعر الا ان يصرف وهمه الى طبيعة الغرض الذي اليه يقصد حتى تأتية المعاني أرسالا وتنثال عليه الالفاظ اثيالا ، كما يقول الجاحظ^(١٢) ، وكذلك هو شأن الكاظمي ، فقد كان « يحضر الحفل العام او المجلس الخاص وتطرؤ مناسبة يدعى لان ينشد فيها شعرا ، فما هو الا ان يطرق اطرافه تسكن اطرافه فيها ثم يأخذ في الانشاد ، فلا تلمح ... اثرا للتكلف والجهد في ذلك الشاعر العربي الذي يفيض شعره عن بديهة وارتجال وكأنه الهام »^(١٣) . ولكن اذا كان هذا الضرب من الشعر خصيصة من

٩ - صديقي الكاظمي ، عبدالقادر المغربي ، ديوان الكاظمي : ١٥/٢ .

١٠ - ديوان الكاظمي : ٨/٢ .

١١ - نفسه : ٨ ، ١٥ .

١٢ - البيان والتبيين : ٢٨/٣ .

١٣ - عبدالمحسن الكاظمي ، مصطفى عبدالرازق ، ديوان الكاظمي : ٧/١ - ٨ .

خصائص حياة البدواة^(١٤) ، فانه ليس كذلك بالنسبة لشاعر القرن العشرين الذي هو، اساسا، احد ابناء حواضر العراق، وعليه، فبديهية الكاظمي هي ليست بديهية الشاعر البدوي ، فالباعث على قول الشعر مختلف عند كليهما ، فهو ، عند البدوي، شأن من شؤون حياته يتصل بدخيلة نفسه وصميم وجدانه، بينما هو عند الكاظمي ، سبب خارجي تدفع اليه الحاجة او المناسبة . مثلما ان اللغة التي يقول بها البدوي شعره انما هي لغة الفطرة والطبع ، وهي ليست ذات اللغة التي تلقاها الكاظمي بالرواية والدرس . وعليه ، فالارتجال ظاهرة طبيعية في المجتمع البدوي الأمي ، بينما يعد دخيلا على المجتمع المدني الذي صار يعتمد في ثقافته على القراءة والكتابة بدلا من التلقي الشفهي . وهكذا، فظاهرة الارتجال ، عند الكاظمي ، تلك التي حظيت باعجاب بعض معاصريه ، ليست، في الواقع ، الا ظاهرة دخيلة على العصر ، وهي لاتعدو ، رغم طرافتها ، سوى الامعان في التقليد والنسج على منوال الاقدمين^(١٥) ، حتى لقد وصف شعره، خصوصا في مراحل الاولي ، بأنه محاكاة « عواطف وخيال الشعر البدوي القديم »^(١٦) ، مثلما هو استعادة لبحوره وقوافيه^(١٧) .

ان المستوى المباشر لمحاكاة لغة الشعر القديم وترديد اصداؤه في الصياغة والايقاع ، هو الذي يقف وراء ما يبدو من قلة التكلف والتعقيد ، والتردد بين القوة والضعف ، والغرابة والسهولة ، والنثرية ايضا ، في شعر الكاظمي^(١٨) .

واذا كان الكاظمي يمثل المستوى الاولي والمباشر للتقليد ؛ مستوى النقل والاحتذاء ، فان الشيببي يمثل المستوى الارقى للتقليد ؛ مستوى التوسع في الاطلاع على ثقافة الماضي والتعمق في دراستها ، والبلوغ مبلغ الكتابة والتأليف

١٤- ينظر الفصل الثاني : ٤ .

١٥- الشعر العراقي الحديث - مرحلة وتطور : ٦٩ .

١٦- تطور الفكرة والاسلوب في الادب العراقي : ٩٩ .

١٧- ذكرى شاعر العرب ، عبدالرحيم محمد علي ، النجف ١٩٥٨ ، ص ٩ .

١٨- شاعر العرب عبدالمحسن الكاظمي : ١٨٢ ومابعدها .

فيها^(١٩) ، كل ذلك مصحوبا بشيء من الافتتاح على معارف الحاضر وثقافته^(٢٠) . فهو الى كونه شاعر - «عالم أديب وكاتب ومؤرخ»^(٢١) . كما زادته تجاربه السياسية والاجتماعية سعة افق وعمق نظر فجاءت رؤيته للحاضر اشمل واغنى . وقد تجلّى ذلك في طبيعة الموضوعات التي عالجها في ديوانه ، والتي هي ، في اغلبها ، ذات طابع فكري - اجتماعي ، فالى جانب الموضوعات الوطنية والاجتماعية ، هناك موضوعات الحكمة والاخلاق والالهيات ، وهي موضوعات تقتضي من الشاعر لغة منتقاة واحكام صياغة ، وقد فعل الشيبّي ذلك حتى بلغ مبلغ التألق والصنعة بحيث شبه نفسه بزعماء الصنعة في الشعر العباسي : مسلم وابي تمام والبحري والمتنبّي^(٢٢) .

ومن هذين المستويين : مستوى النقل والاحتذاء - المحاكاة ، ومستوى الانتقاء واحكام الصياغة - الصنعة ، يتألف النهج الاساسي للتقليد في لغة الشعر الحديث في العراق ، بحيث « يستطيع الباحث ان يجمع بين شعر الشيبّي وشعر الكاظمي من حيث ان كليهما ينزع منزعا بدويا ظاهرا ، وان في كليهما صنعة بادية تشعر القاريء بصنعة العصور المتأخرة »^(٢٣) .

٣

يرتكز اتجاه التقليد في لغة الشعر ، اساسا ، على الفصل بين الشكل والمضمون ، هذا الفصل الذي قرره الشيبّي ، بوضوح ، حين وصف شعره بقوله :

في قديم من الصياغة الا انه حاز كل معنى جديد^(٢٤)

-
- ١٩- الادب العربي : ١١٣/١ - ١١٤ .
 - ٢٠- الشيبّي شاعرا : ٩٥ ، ٩٦ .
 - ٢١- ديوان الشيبّي ، مصطفى جواد ، مجلة المعلم الجديد ، تشرين الاول ١٩٤٠ ، عدد (١) ، السنة (٦) ، ص ٦٨ .
 - ٢٢- ديوان الشيبّي : ١٤٩ . الشيبّي شاعرا : ٣٢٣ .
 - ٢٣- لغة الشعر بين جيلين : ٥٧ .
 - ٢٤- الشيبّي شاعرا : ٤٣٦ .

فالقصيدة ، في هذا المفهوم ، فكرة - معنى ، قبل كل شيء ، يصوغها الشاعر في نظام لغوي - ايقاعي يحقق وضوح الابانة عنها . ومهما اختلف المضنون ، فان نظام صياغته مقرر سلفا ، ذلك هو الشكل الذي اعتمدته الشعر العربي على توالي العصور ، والذي ورثه عنه شعراء اوائل هذا القرن . هذا الشكل يقوم على مقياسين اساسيين تنبغي مراعاتهما ويستتبع أحدهما الآخر ، هما : الصحة والجودة . وعلى ذلك ، فالشكل النموذجي للشعر ، عند الشيبسي يمكن ان يتمثل في ثلاث خصائص هي : سلامة المبني - الصحة ، وبلاغة العبارة - الوضوح (التأثير) ، وجمال الشعور والتصوير - الصنعة (٢٥) . فكأنه نظر بذلك الى علوم البلاغة ؛ فعلم المعاني هو علم الاحتراز من الخطأ في تأدية المعنى ، فأساسه سلامة المعنى وصحته ، والمبدأ الذي يقوم عليه هو مبدأ الخطأ والصواب . وعلم البيان هو علم الاحتراز من التعقيد ، ويقوم على مبدأ الوضوح ، وذلك بتنوع سبل التعبير عن المعنى . اما علم البديع فهو علم تحسين الكلام واضفاء الجمال عليه (٢٦) .

هذه الخصائص يمكن ان تقوم على الاسس التالية :

أ - مراعاة قواعد اللغة ونظامها المعهود ، وعدم تجاوز مبدأ « الضرورة » الذي اقره اللغويون .

ب - مراعاة شروط الفصاحة في الالفاظ ، كما قررها البلاغيون .

ج - مراعاة مطابقة اللفظ للمعنى كما تتجلى في مبدأ « الاصابة » في الوصف ، و« قرب المأخذ » ، و« الايجاز » في التعبير ، وفي ذلك يقول الشيبسي :
 واجمع اقوال الرجال أشدها معانٍ كباراً في حروف قلائل (٢٧)

٢٥ - ادب المغاربة والاندلسيين ، محمد رضا الشيبسي ، معهد الدراسات العربية - القاهرة ١٩٦١ ، (المقدمة) : ٨ .

٢٦ - الثابت والمتحول (٣ - صدمة الحداثة) : ١٣٣ .

٢٧ - ديوان الشيبسي : ٦١ .

د - ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في الصياغة عن طريق التشبيه والمجاز والكفاية ... وتحليلته بالمحسنات البديعية .

هـ - مراعاة نظام العروض المتمثل في وحدة الوزن والقافية . كما قرره العروضيون .

وبضوء هذه الاسس سندررس خصائص لغة التقليد ، لنرى الى اي مدى استطاع هذا النهج ان يحقق الاغراض التي كان يرمي اليها والتي تقوم ، جميعا ، على متابعة الأصل القديم ؟

* سلامة المبنى - الصحة

تتجلى متابعة الاصل القديم في مبنى الشعر التقليدي في : الكلمات والصيغ من حيث هي ابنية دلالية ، والاسلوب من حيث هو نمط من الصياغة ، والايقاع من حيث هو اطار لصياغة البيت والقصيدة .

١

المفردات والصيغ - النقل

تشكل المفردات والصيغ ، من حيث هي دلالات على المعاني اولا ، المرتكزات الاساسية في مبنى النهج التقليدي في الشعر ، ذلك ، لان العلاقة بين اللفظ والمعنى تقوم ، اساسا ، على المطابقة التي تضمن الوضوح . ولما كانت رؤية الشاعر للحاضر مؤسسة بالقياس الى علاقته بالماضي ، فان اللغة ، التي اكتسبت بمرور الزمن ثباتا (استقلالا) نسبيا ، تقاس ، هي الاخرى ، بمدى متابعتها للاصل ، اي ان استعمال الالفاظ يغدو مقصورا على بعدها الدلالي الذي لا يكاد يتعدى نطاق استعمالها في الادب القديم عادة ، والذي هو ، بالنتيجة ، معناها في المعجم . ووفقا لهذه الرؤية ، فان الالفاظ لاكتسب قيمتها من كونها رموزا ايحائية للتعبير عن موقف انفعالي او حدس داخلي في مخيلة الشاعر ، بل من كونها دلالات لتشخيص مداليل ذات طبيعة واقعية - عينية ، وهي ، بذلك ، تكاد تقوم مقام الاعيان التي اختصت بالدلالة عليها .

وما دامت وظيفة الالفاظ هي التشخيص لا الايحاء ، فمعنى ذلك ان طرق استعمالها تتشابه بين شاعر وآخر ، مثلما تتشابه في الشعر والنثر ، وبذلك تكتسب صفة العمومية ، بحيث لا تكاد لغة الشاعر تتميز تميزا جوهريا من لغة امثاله ، وما يميزه من سواه يعود مقصورا على طبيعة الموضوعات التي يعالجها ، والتي يتشكل ، بمقتضاها ، معجمه الشعري • اما طرائق استعمال اللغة فتتشابه الى حد بعيد ، مادامت الكلمات تستخدم ضمن بعد دلالي واحد بين اللفظ والمعنى ، هو بعد المطابقة • ومادام هذا البعد يتمثل ، اساسا ، في اصل ماض ، هو الادب القديم ، فان اتباع هذا الاصل هو المعول عليه في الاستعمال •

لقد ترتب على ذلك أن شكلت لغة الادب القديم المصدر الاساس للغة شعراء هذا النهج ، لافرق في ذلك بين شعره ونثره ، وان كانت السيادة للشعر طبعا ، وخصوصا ما ينزع منه نزوعا بدويا • فالقاريء لا يكاد يمر على قصيدة في ديوان الكاظمي او الشيباني حتى يستوقفه لفظ او صيغة او تركيب او نمط من انماط الصياغة ، او اية اشارة قريية او بعيدة تعود به الى بيت شعر قديم او مثل او آية او حديث او اي قول مأثور آخر ، او ربما الى مصطلح من علوم الاولين (فقه ، منطق ، فلسفة ، فلك ، بلاغة ، عروض ••) • وهكذا يمتد المعجم الشعري لدى شعراء هذا النهج عبر عصور ادبية - تاريخية متعددة ومتنوعة ، ومادة هذا المعجم تأخذ امتدادا وتنوع تلك العصور • لكنها ، على امتدادها وتنوعها ، تظل محدودة بحدود رؤية العالم من خلال اشياءه ووقائعه المحسوسة مباشرة ، ثم من خلال افكار الشاعر عنه ، وهي ، في كل الاحوال ، لا تتجاوز حدود تشخيص العالم وتذكره ووصفه ، بدلا من تصويره وتخيله واعادة خلقه • هذه الرؤية تتجلى ، على اشدها ، في التخلي عن البحث في اصالة الحاضر ، والنزوع ، بدلا من ذلك ، الى اقامته على اصالة الماضي ، فالشيباني ، مثلا ، لا يبصر « الشهامة » في الحاضر ، انما « يتذكرها » في الماضي ، ولا يهزه مستوى عصره ، انما يهزه عصر العراق القديم :

اني يذكركني الشهامة (عنتر) فينا ، ووالد (عنتر) ، (شداد)
ويهزني عصر العراق تسوسه (لخم) و(آل مُحَرَّق) و(زياد) (٢٨)

لقد تجسدت هذه الرؤية في طغيان النزعة البدوية على لغة الشعر .
متمثلة في تذكر الصحراء واستيحاء ما يرتبط بها من طبيعة حسية : (أماكن .
نبات ، حيوان ، نجوم ، ظواهر طبيعية ، ادوات ... وما أشبه ، فضلا عن
اسماء الاعلام) . وإذا كانت أسماء الأشياء تمثل ، في مخيلة الشاعر القديم ،
إشارات تعبر ، بطريق الحقيقة أو الرمز ، عن حالات إنسانية ارتبطت بها ، فإنها
لا تمثل ، لدى شعراء النهج التقليدي ، سوى دلالات أثرية ماضية ليس لها
أثر حي في واقع الحياة ، ناهيك عن أثرها في وجدان الشاعر ، اللهم إلا أن
يكون « التقليد » هو ذلك الأثر ، والا فما معنى هذه اللجاجة بذكر رمال
الصحراء وسهولها ووديانها سوى كلف الشاعر بترديد اصداء الشعر القديم ؟
فهو لا يدع فرصة تسنح الا وتذكر تلك الأماكن التي حفل بها الشعر القديم ،
والتي لانكاد اليوم نعرف شيئا عن الكثير منها مثل : الحمى ، اللوى ،
المنحى ، النقا ، سلم ، حاجر ، شعب ، عالج ، زرود ، عاملة ، كاظمة ، الجزع ، العوير ،
ذي سلم ، العلم ، أضرم ، القاع ، العقيق ، حزوى ، الوعاء ،
الحجون ، تهامة ، الحجاز ، نجد ... ، أو أشار إلى جبل من جبال الجزيرة ،
مثل رضوى ، تهلان ، يللم ، حراء ، حنين ، متالع ، شطيب ، شروى ، يذبل ،
ثبير ... ، إضافة إلى ما ينبت فيها من نبات مثل : الشيخ ، القيصوم ، الرند ،
الند ، العوسج ، الصريم ، الغضا ، السلم ، السمر ، الأثل ، البان ، الأراك ... ، أو
ما يضطرب فيها من حيوان مثل : الفرس ، البعير ، الغزال ، الأسد ، الذئب ،
وكذلك الطيور والحيات ، وحتى الوعول والسعالى والجن والفيلان . ولا
يقتصر الأمر على أرض الصحراء إنما يتعداه إلى سمائها وما فيها من نجوم
مثل الثريا ، العيوق ، زحل ، الشعرى ، النسر ، المجرة ، الجوزاء ، السماء ،
كيوان ، الفرقد ، فضلا عن الشمس والقمر وما يتصل بهما من جهات وأوقات ،

وفضلاً عن الانواء الطبيعية كالرياح والغيوم والبرق والرعد والمطر وما يتصل بها . ثم هناك أيضاً طائفة من أسماء الاعلام التي عرفها ديوان الادب القديم مثل : عاد، وشمود، وتنوخ، وتبع، ولخم، ولقمان، وعدنان، وقحطان، ويعرب، وايداد، ومحرق، ولؤي، وهاشم، وعنتر، وشداد، وحاتم، وقس، وسحبان. وباقل . وكذلك ليلي، ونعمى، ومي، ودعد، وأميمة، وسعاد، وهند . . .

اما ادوات الحرب والصيد والرحلة، وصفات المرأة والخبرة، فيحنل بذكرها ديوان الشعر التقليدي أيضاً، مقرونة، عادة، بعدد غفير من صفاتها ومرادفاتها، فالسيف في ديوان الشيببي وحده هو : الصارم، والقيصل، والمرهف، والصمصام، والمشرقي، والمهند^(٢٩) . اضافة الى انه : الحسام، والخزم، والبتار، والهندواني، والعضب الجراز لدى الكاظمي^(٣٠) .

هذه المادة البدوية هي الاساس الذي يقوم عليه المعجم الشعري التقليدي، اما المادة الاخرى التي تبرز بها وتشكل جزءاً مكملها، فهي ما يمكن ان نسميه « المادة الادبية - التاريخية » التي تمثلت في الشعر، اساساً، ثم في سائر صنوف فن القول العربي - الاسلامي من : قرآن، وحديث، وخطب، واقوال مأثورة، واشارات تاريخية، ومصطلحات علمية، وما الى ذلك .

ان عدداً غير قليل من الإلفاظ والاشارات القرآنية، كثيراً ما يتردد في اثناء هذا الشعر مثل : الكهف، والرقيم، والجنة، والنار، والروح، والريحان، والحرور، والولدان، والقانع، والمعتز^(٣١) والحميم، والزقوم، والفلسين، والمعروف، والفحشاء، والشفع، والوتر^(٣٢) . . . بل اننا نجد صيغاً اقتبست من القرآن وادخلت، كما هي، في الشعر، مثل : « الكاظمون الغيظ »،

٢٩- ديوان الشيببي : ٧، ١٧، ٢٢، ٢٩، ٩٧، ١١٠، ١٥٤ .

٣٠- ديوان الكاظمي : ١/٢٠٤، ٢٢٤، ٦٥/٣ .

٣١- ديوان الشيببي : ١٠، ١٣، ١٧٤ .

٣٢- ديوان الكاظمي : ١/١٥٩، ٣/٥١، ٦٥، ٤٥ .

« جزاء وفاقا » ، « سبعا طباقا » ، « كأسا دهاقا » ، « قاعا صفصفا » .
 « العذاب الاليم » ، « ملح اجاج » ، « الصراط المستقيم » (٣٣) . « السنة
 حداد » ، « ارم ذات العماد » (٣٤) ، « يا ليتها كانت القاضية » (٣٥) .

وهناك ايضا صيغ قرآنية اخرى دخلت هذا الشعر، بعد ان اجرى عليها
 الشاعر شيئا من التحوير ، بيد ان صلتها بأصلها القرآني ظلت باقية ، كقول
 الشيببي مثلا :

ولما ارتقى موسى على الطُور اشرفت من الله انوار عليه ونيران (٣٦)
 لظى نضجت فيها الجلود وعاذر بجاحمها ان ينضج القلب لا الجلدا (٣٧)
 لقد سَرَّني اني عن الناس ملتوٍ ومنتبذ من دونهم بعراء (٣٨)
 ومثله قول الكاظمي :

ما لبثنا يوماً ولا بعض يوم بل لبثنا السنين رهن جوانا (٣٩)
 دعوني استبد به دعوي لكم دين ولي في الحب دين (٤٠)
 بلغت فاحلٌ من لساني عقدة لعلني ارى نهجا الى افضل الذكر (٤١)

وعدا ذلك ، ترد ايضا اشارات متفرقة الى بعض الاحاديث النبوية ،
 والاقوال المأثورة ، كاشارة الشيببي الى حديث الرسول الكريم : « اياكم
 وخضراء الدمن » ، في قوله :

-
- ٣٣ - ديوان الكاظمي : ٢٠٦/١ ، ١٥٢/٢ ، ١٥٣ ، ١٦٠ ، ٢٠/٣ ، ٦٩ ، ٧٠ .
 ٣٤ - ديوان الشيببي : ١٣ ، ٩٧ .
 ٣٥ - ديوان الكاظمي : ٢٩/٢ .
 ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ - ديوان الشيببي : ١٤ ، ١٥ ، ٧٧ . وانظر : القصص : ٢٩ ،
 النساء : ٥٦ ، الصافات : ١٤٥ .
 ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ - ديوان الكاظمي : ٢٠١/٢ ، ٢٧٤ ، ٤٧/٣ . وانظر : الكهف :
 ١٩ ، الكافرون : ٦ ، طه : ٢٧ .

ربما تعجبنا ، مخضرةً ، أربع بالامس كانت دمننا^(٤٢)
ومثله قول الكاظمي :

ولما علا السيل الزُبي وتزافت كهول وضجت جِلَّة ودردق^(٤٣)
او قوله مشيرا الى خطبة الحجاج المشهورة :

لقد اينعت تلك الرؤوس فبادروا الى قطفها واجنوا ثمار الصوارم^(٤٤)
كذلك وردت تضمينات واشارات الى طائفة من الامثال والاقوال المأثورة
القديمة ، كقول الشيبني :

قد اعتذرنا وقد صحت مقاتلتنا اخوكم مُكره في الحرب لا بطل^(٤٥)
* * *

تحايا عاشق الكسل - افتنانا ومات اذل من فقَّع بقاع^(٤٦)
ومثله قول الكاظمي :

على ذكره قد عن لي غير ذكره ولا عجب فالشيء بالشيء يذكر^(٤٧)
* * *

وأبلغ ما أروم ، وكل آت ، وان بعدت مسافته ، قريب^(٤٨)

٤٢ - ديوان الشيبني : ١٠٥ ، وانظر : مجمع الامثال ، الميداني ، تحقيق :
محمد محي الدين عبدالحميد ، مطبعة السعادة بمصر - ١٩٥٩ ، ط ٢ ،
٣٢/١ .

٤٣ - ديوان الكاظمي : ١٢٨/٢ . مجمع الامثال : ٩١/١ .

٤٤ - نفسه : ١١٠ .

٤٥ ، ٤٦ - ديوان الشيبني : ٢٩ ، ٩٦ ، ١٧٣ . مجمع الامثال : ٣١٨/٢ ،
٢٨٣/١ - ٢٨٤ .

٤٧ ، ٤٨ - ديوان الكاظمي : ١/٢٤٥ ، ٧٤ . وينظر : الوسيط في الامثال ،
الواحدي ، تحقيق : عفيف محمد عبدالرحمن ، الكويت ١٩٧٥ ،
ص ١٣٩ .

اما المادة التاريخية التي تمثل مادة واسعة حفل بذكرها شعر الكاظمي والشيباني ، فتتجلى في ذلك الحشد الغزير من اسماء الاعلام العربية والاجنية من : انبياء وملوك وخلفاء وولاة وقادة وشعراء ومفكرين من قبيل : آدم، وحواء ، ونوح، وسليمان ، وداود، وابراهيم، ويعقوب، واسماعيل، ويوسف، وصالح ، وموسى، وعيسى، ومحمد . كسرى ، وقيصر، وفرعون، وسابور، وازدشير، ونيرون، وجينكيز، وتيمور . علي، وعمر، والمنصور ، والرشيد، والامين، والمأمون، والمتوكل . سعد، وخالد، والاشتر، وزباد ، والحجاج ، ومعن، وطارق . المهلهل، وليد، وحسان، والحطياة، والاخطل، وجريز، والفرزدق، وجميل، وكثير، وبشار، وابو نواس، ومسلم، وابو تمام ، والبحري ، والمنتبي، والمعري . واصل، والجاحظ .

وهناك كذلك مايقترن ، عادة ، بسير امثال هؤلاء الاعلام من اديان وكتب : يهود، نصارى، اسلام، زبور ، تورا ، انجيل، قرآن . او آثار عمرانية : الخورنق ، السدير، بابل ، تدمر، بصرى، دمشق، واسط، بغداد، الانبار، سامراء . واقطار مثل : مصر، العراق، الحجاز ، الشام، الهند كذلك مايتصل بها من آثار طبيعية : دجلة ، الفرات، النيل، بردى . . . ومن اجناس وقبائل : عرب، عجم، قريش، ترك، روم . وحروب : بدر، احد، الجمل، النهروان ، صفين، حطين . . . ، ومذاهب : معتزلة ، قدرية، اشاعرة . . .

اما مصطلحات العلوم فكثيرة ، هي الاخرى ، خصوصا في شعر الشيباني، مثل : العرض والجوهر ، الوجود والعدم، الاسماء والصفات، النفس والجسم، الروح والبدن، القديم والمحدث، القياس والبرهان ، الحدس والتخمين، الشك واليقين، البعض والكل، التقييد والاطلاق، السلب والايجاب، تنازع البقاء ، الشيء في حد ذاته ، تحصيل حاصل . الاجتهاد والتقليد ، الحلال والحرام، التوحيد والتثليث، السجود والركوع، التهليل والتكبير، الرواية والاسناد ، السنة والبدعة ، فرض عين ، الكبيرة . الاقطاب ، الفقراء ، اهل الحال، العرفاء . الفال، الزجر، البروج، الطرد والعكس، الخط والدائرة .

الرفع والنصب والخفض ، الحواشي والمتون، النفي والاثبات، الامر والنهي،
الجمع والمفرد، النحت والاشتقاق، المعرفة والنكرة، اللحن والاعراب . الحقيقة
والمجاز ، اللف والنشر، الفصل والوصل، المعاني والبيان والبديع . الهزج
والرمل والرجز ...

من هذا يبدو ان الماضي يكاد يستأثر بتفكير وتوجه الشاعر في مطلع هذا
القرن ، حتى لتبدو علاقته بالصحراء العربية اوثق من علاقته بالمدن التي يحيا
فيها ، فكأنه بذلك مغترب عن ثقافة عصره، الا حين يؤسسها على ثقافة الماضي .
ولذلك فليس للحاضر، من هذا المعجم الوفير ، ما يوازي المعجم القديم في شعر
الكاظمي والشيباني . ومعجم الحاضر هذا يتمثل في كونه امتدادا للماضي،
قائما عليه ، ومقيسا بموجبه ، وعليه ، فانه يؤلف ، الى حد ما ، الوجه القائم
زمنيا للماضي ، ولذلك فمادته اللغوية ترمي الى التعبير عن اعيان ووقائع
وافكار الحاضر ، منظورا اليها عبر لغة (مفردات ، صيغ، اساليب) الماضي .
اي انه يتحدد ، مضمونا ، بموضوعات الحاضر التي عالجها الشعاران ،
ويتحدد ، نوعا، بكونه امتدادا معاصرا للمعجم الماضي . وعلى ذلك ، فأنه
يتشكل ، هو الآخر، من اسماء اعلام : ملوك ، امراء، ساسة ، قادة، زعماء،
مصلحين، شعراء، مفكرين ، اصدقاء ، امثال الملك حسين والامراء فيصل وعلي
وعبدالله ، الخديوي عباس حلمي الثاني ، آل سعود، آل عثمان ، ولسن،
تشرشل، مكدونالد، بارمور، كرزن، ميشيل، سعد زغلول، مصطفى كامل ،
طالب النقيب، جعفر العسكري ، نوري السعيد، مولود مخلص . طلعت،
رشاد، مراد، فؤاد، احمد، محمود، نيازي، ناظم، انور، سليمان . جمال الدين،
محمد عبده، محمد فريد، احمد لطفي ، محمد المازندراني . مصطفى صادق
الرافعي ، محمود سامي البارودي، حافظ ابراهيم، معروف الرصافي ،
عبدالحليم المصري . عبدالقادر المغربي ، فارس نمر، يعقوب صروف، علي
يوسف، سليم سرקيس، فهمي المدرس ، عبدالرحمن الشهبندر، محمد ابو
شادي ، محمد لبيب ...

ثم ما يقرن بهؤلاء من مناسبات : مدح، رثاء . هجاء، تكريم، تهنة .
 تقريض، فخر . . وما اشبه ، او اماكن ومدن : يلدز، رغدان، الجزيرة،
 الازهر، الاهرام، اسوان، حلوان، السويس، بغداد، حلب، دمشق، فلسطين،
 لندن، رومه، باريس، برلين . . . او حروب : برقة، البلقان، طرابلس .
 الشعبية . . . اسلحة ، مركبات . او صحف : المقطم ، المؤيد ، المقطف ، الهلال،
 الطان ، التاميس . . .

ثم هناك ايضا الموضوعات ذات الطبيعة الفكرية كموضوعات السياسة
 والفلسفة والادب والاجتماع ، وهو مانجده عند الشيبسي خاصة مما سنشير
 اليه لاحقا .

٢

يتضح من العرض الاولى لاساسيات المعجم شعري للنهج التقليدي
 ان المادة القديمة تشكل الاصول الرئيسة لهذا المعجم ، تلك المادة التي
 تتسم ، عادة، بمباشرة الدلالة وثباتها ، والتي تقوم الكلمات في مقام الاعيان
 التي تدل عليها ، هذه المادة هي التي بالعاديات القديمة . وهي ، لذلك، قد
 استخدمت لغرضين :

اولا - باعتبارها « نماذج » لقياس الحاضر بموجبها ، وتأسيسه عليها ، وهو
 ما سنعرضه في مكانه من هذا الفصل .

ثانيا - باعتبارها « وسائط » لاستحضار روح الماضي وبثه في كيان الحاضر
 بهدف تذكره واستعادته والحنين اليه . يقول الكاظمي :

تذكرت « شعبا » في رباها و« لعلما » فهاج لك البرحاء شعبا ولعلما (٤٩)

ويقول الشيبسي :

تذكرني عهد « الغميم » و« حاجر » سقته الغوادي حاجرا وغميما (٥٠)

٤٩- ديوان الكاظمي : ٤٦/١ .

٥٠- ديوان الشيبسي : ١٠ .

مثل هذا التوجه يعني ان الشاعر قد تقمص روح الماضي واستحال الى وسيط ينطق بلسانه ، اي ان التقليد ، في مثل هذه الحال ، يكون غاية بذاته لدى الشاعر ، ويتجلى ذلك ، بوضوح ، في استعمال حتى « الغريب » من لغة الماضي ، وهو غريب يحفل به شعر الكاظمي والشيببي ، ففي المجموعة الاولى من شعر الكاظمي نجد مثل هذه الكلمات : السَّبَنَتِي (الجريء) ، السيب (شعر ذنب الفرس) ، قداميس (قديم) ، البراجم (مفاصل الاصابع) ، اليعملات (الابل) ، العصبصب (الشديد) ، الرعرع (الجبان) ، الشمردل (الفتى الحسن الخلق) ، الفنيق (الفحل) ، العمرد (الطويل)^(٥١) . ومن امثلة ذلك في ديوان الشيببي : الغريب (الليل) ، اليعافير (الغزلان) ، التغطمط (اضطراب الموج) ، الفرصاد (اللون الاحمر) ، صياخيد (صخور) ، العفرني (الاسد) ، الخريت (الدليل) ، المتغشمر (الظالم المتهمم) الرفل (الطويل الذنب) ، الوقيد (المشرف على الموت)^(٥٢) .

ولو اردنا ان نعلل استعمال مثل هذه الالفاظ بالضرورة التي تقتضيها اقامة الوزن او تستدعيها القافية ، او ان الشاعر قد استخدم البعض منها ضمن قرائن لا يخفى معها المعنى ، او انه ، في احسن الاحوال ، قد عمد الى بعض منها لما فيها من احياء صوتي يقوي من دلالتها ، وهو امر نادر ، فاننا لانستطيع ان نعلل انصراف هذا الشاعر عن الكلمة الفصيحة المألوفة الى تلك القديمة الغريبة بالرغم من تماثلها في الصيغة والدلالة . فبم نعلل ، مثلاً ، انصراف الكاظمي عن استعمال كلمة « مثل » الى « شروي » في قوله :

ليس بين البيوت شَرواك الا واحد قد سما به التوحيد^(٥٣)

٥١- ديوان الكاظمي : ٥٢/١ ، ١٣٠ ، ٧٤ ، ١٠٧ ، ١١٤ ، ١٢١ ، ١٩٩ ، ٢٠٧ ، ٢٢٠ .

٥٢- ديوان الشيببي : ٩ ، ٣١ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥٤ ، ٧٦ ، ١١١ ، ١٢٢ ، ١٤٩ .

٥٣- ديوان الكاظمي : ١٨١/١ ، ١٠١/٢ .

او استعمال كلمة « شوشب » بدلا من « عقرب » في قوله :
 ينساب سَبْطاً كالأيّهم مُرسَلها وينثني شَوْشَباً مُجَعَّدها^(٥٥)

او ما فعله الشيببي حين رغب عن « نية » الى « طية » في قوله :
 مالي تخرقت بطن الارض مرتجلاً لِطَيْتِي ، او الى توديع مرتحل ؟^(٥٥)

لقد ترتب على تمكن هذه النزعة ان تحول « الجرح » الى « قرح » و
 « السراب » الى « آل »^(٥٦) ، و « العرين » الى « خيس »^(٥٧) ، و « القمر »
 الى « زبرقان » ، و « الرسالة » الى « ألوكة » أو « مألكة » ، و « البئر » الى
 « قليب » ، « والجل » الى « رشاء »^(٥٨) ، « والمطر » الى « غيث » ، و « حيا .
 ونوء » ، و « وسمي » ، و « عهد »^(٥٩) . بل ان الكلف بالاغراب قد جاوز المفردات
 الى الجموع ، فقد جمع الشيببي : « انثى » على « أنانى » ، و « عبد » على
 « عبدان »^(٦٠) . كما جمع الكاظمي : « ريح » على « ارواح » ، و « حظ »
 على « احاظي »^(٦١) . مثلما جاوز الاسماء الى الافعال والمصادر والمشتقات .
 وهو ما نلمسه في شعر الشيببي خاصة ، فقد رغب عن : « احتمل » الى
 « احتقب » ، وعن : « قل » الى « أكدي » ، وعن « ابقى » الى « أسأر » ،
 وعن « يدعو » الى « يطبّي »^(٦٢) . وعن « القديم » الى « الآبد » ، وعن
 « المتكاه » الى « المتشاني »^(٦٣) ، واستعمل « الغرثان » و « الصادي » بدلا

٥٤- ديوان الكاظمي : ٢٤٩/٢ ، ٢٢٣/١ .

٥٥- ديوان الشيببي : ١٤١ .

٥٦- نفسه : ٩٤ ، ١٠٠ ، ١٢٠ .

٥٧- ديوان الكاظمي : ٧٣/١ ، ١١٢ ، ٨٥/٢ ، ١١٤ ، ١٦٣ .

٥٨- نفسه : ١٣٣/١ ، ٩٠ ، ٢٤٤/٢ ، ١٣٤ .

٥٩- ديوان الشيببي : ٤٦ . ديوان الكاظمي : ١٣٤/٢ .

٦٠- ديوان الشيببي : ١٢ ، ١٣ .

٦١- ديوان الكاظمي : ٥٧/١ ، ١١٨ ، ١٥٩ ، ١٨٥ ، ٢٩٤/٢ .

٦٢- ديوان الشيببي : ٣٩ ، ٤٩ ، ٩٤ ، ١١٤ ، ١٤٦ ، ١٢٠ .

٦٣- نفسه : ١٣٨ ، ١٥١ .

من : الجوعان والعطشان^(٦٤) . وقد يقوده ولعه بالقديم ورغبته في مجارة القدماء الى ان يتديء قصيدته بمثل قوله :
من العاكف الثاوي على الربع قد اقوى ؟^(٦٥)

وقديجمع التكلف الظاهر الى الغرابة في مثل قوله :
مكابدون على حالي «حفاً ووجي» في الرمل كلفة «اغذاذ واسئاد»^(٦٦)
او قوله :

قتلو بقتلتك النفوس ، فأين هم
«لبدوا» النفوس مضاعة، و«يدوك» ؟^(٦٧)

هذا العزوف عن المستعمل المألوف من الالفاظ ، والتشبث بما هو قليل الدوران على اللسان من القديم والغريب ، انما يدل ، قبل كل شيء ، على تمكن نزع التقليد من شعراء هذا النهج ، هذه النزعة التي لم تقتصر على المفردات انما تعدتها الى صيغ وانماط لغوية اخرى .

لقد زخر هذا النهج الشعري بكثير من التراكيب والصيغ التي استخدمت لزيادة تشخيص الدلالة وتقويتها عن طريق اسناد ، او وصف ، او اضافة احد الجزئين للآخر مثل : طار شعاعا ، سيم خسفا ، اقال العثرة ، صفر الوطاب ، لا يألو جهدا . . . ، او : روضة أنف ، مجد مؤئل ، الخيل العراب ، ديمة وطفاء ، يد بيضاء . . . ، او : أسود الشرى ، جمر الغضا ، ضربة لازم ، شاكي السلاح ، ضخم الدسيعة . . . الخ .

٦٤- نفسه : ٤٨ ، ٨٤ .

٦٥- ديوان الشبيبي : ١٤٦ .

٦٦- نفسه : ٤٨ .

٦٧- نفسه : ١٧٠ .

هذه التراكيب والصيغ ، ومثلها كثير ، كانت قد صيغت ، قديماً ، لتعبر عن دلالات اشد توهجاً لا يستطيع جزؤها المفرد التعبير عنها . وسواء اكانت قد استعملت بطريق الحقيقة ام الكناية والمجاز ، فقد تحولت ، بمرور الزمن وكثرة الاستعمال ، الى صيغ انطقاً توهجها ، بحيث عادت ا شبه بتلك المجازات والكنيات المتحجرة التي لها صفة الحقيقة في الدلالة ، الامر الذي يجعلها ، هي الاخرى ، جزءاً من المعجم التقليدي القديم .

من جهة اخرى ، ادى اقتصار وظيفة اللفظة على التشخيص لا الايحاء الى ان تقوم مقام « الوسيلة » في الاشارة الى المدلول ، اي ان بالامكان استبدالها بما يشبهها و يرادفها في الدلالة ، وهي ظاهرة شائعة في الشعر التقليدي ، فهناك ، اولاً ، مقام به شعراء هذا النهج من عملية استبدال الفاظ باخرى ، على نحو ملحوظ في قصائدهم^(٦٨) ، دون ان يعني ذلك لديهم تغيير دلالة البيت او بنية القصيدة ، وهو ما اشرنا اليه في الفصل الماضي . ثم هناك ايضا تلك الكثرة الكاثرة من المترادفات والصفات التي تزخر بها لغة هذا الشعر ، والتي تقوم مقام الأصول في الدلالة ، بالرغم من ان اغلب هذه الاصول مما هو غريب على عصر الشاعر او يئته او تجربته الشخصية ، ففي ديوان الكاظمي وحده ترد كل هذه الاسماء للخمرة مثلاً ، فهي : المدام ، الطلاء ، ابنة العنقود ، الراح ، الصهباء ، دم العنب ، الجريال ، الشمول ، الصرخد ، الخندريس^(٦٩) . ومع ان شاعراً كالكاظمي او الشبيبي ، ربما لم يقيض له ان يرى الاسد - بله ان ينزله - مرة في حياته ، اللهم الا في حديقة حيوان ، او على صفحات كتاب قديم ، الا انا مع ذلك ، نجد هذه القائمة من اسماء الاسد تتردد في قصائدهم ، فهو : السَّبْع ، الليث ، الشبل ، الهمام ، الضفيم ، القشعم ، الضرغام ، الضُّبَّارم ، القَسَّوْرَة ، المُجَهَّجَة ، العَقْرَنِي ، الهصور ، الرُّبَال ٠٠٠ ، كما ان الشجاع هو ايضا : الباسل ، القرم ، الفارس ، الصنديد ، الاصيد ، الاشوس ، الكمي ، السَّيْئِدَع ، البطل ، المغوار ٠٠٠

٦٨ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٩٢ - ١٩٥ . الشبيبي شاعراً : قصي سالم علوان ، وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٥ - ٣١٩

٦٩ - ديوان الكاظمي : ٣٤/١ ، ٥٤ ، ٨٦/٢ ، ١١٩ ، ١٣٤ ، ٢٥٢ .

هذه الظاهرة تشمل كذلك تلك الصيغ التي اشرنا اليها، فقد يستعاض، مثلاً، عن : اسود الشرى ، بليوث الغاب ، وعن : المرض العضال . بالداء العياء ، وعن : رابط الجأش ، بثابت الجأش، وعن : أَمَاط اللثام بكشف اللثام ... وهكذا . هذا فضلاً عن تلك الصيغ والتراكيب التقليدية الاخرى التي تبدو اقل غرابة عن العصر او ايغالا في البداوة ، مثل : عمر مديد، عدو لدود، صديق حميم، صخرة صماء... وما يجري هذا المجرى، وهو كثير^(٧٠) . الامر الذي لا يدع مجالاً للشك في طغيان المادة التقليدية القديمة على المعجم الشعري لدى الكاظمي والشبيبي .

٣

الصياغة - النمط

تجري صياغة الكلام العربي عامة وفقاً لقوانين الاسناد - الاعراب . هذه القوانين التي وضعت تحت اسلوبيين معتمدين في العربية هما : الخبر والانشاء للذان يؤديان وظائف الكلام المتنوعة ، والتي يمكن حصرها في ثلاث : اخبارية (الاعلام ، الرواية ...) ، برهانية (التحليل ، والتدليل ...) ، تخيلية (الجمال ، الشعر ...)^(٧١) . والوظيفتان ، الاولى والثانية تؤديان المعاني العقلية التي تجري في « الشعر والكتابة، والبيان والخطابة، مجرى الادلة ... والفوائد .. ، ولذلك تجد الاكثر من هذا الجنس منتزعا ... من آثار السلف ... او ترى له اصلاً في الامثال .. والحكم المأثورة »^(٧٢) . هذا النوع من المعاني الذي له طبيعة المعنى « الصريح » « الثابت » ، « هو ، في الاكثر ، يسرد على السامعين معاني معروفة وصورة مشهورة ، ويتصرف في اصول هي ... كالايعان الجامدة التي لاتسمى ولا تزيد، ... وكالحسناء

٧٠- ديوان الكاظمي : ٨٢/١ ، ١٧٤ ، ١٨٣ ، ١٨٥ ، ٢٨٨ ، ٢٩٠ ، ٢٩٣ .

٧١- الثابت والمتحول ٣ - صدمة الحداثة : ٢٩٦ .

٧٢- اسرار البلاغة : ٢٤١ .

العقيم ، والشجرة الرائقة لاتمتع بجنى كريم « (٧٣) . بمعنى ان هذه المعاني تستمد اصولها من الخارج ؛ من الواقع القائم - بماضيه وحاضره - مباشرة ، او انها تنقل افكارا عنه صادرة عن العقل وعما جرت عليه العادة والتقليد ، بطريقة الاخبار والسرود وكل مايحقق (الوضوح) ، ويعني ذلك ، بالضرورة ، استخدام اللغة بطريقة (المطابقة) ، فالشاعر ، مثلما يستخدم المفردات والصيغ كما هي في اصلها الموضوعي - الاصطلاحي ، يستخدم الاساليب اللغوية كما جرت العادة والتقليد على استخدامها ، وعليه ، فان تقليد اساليب الاقدمين والنسج على منوالهم ، هو اول مايستوي اولئك الشعراء ، من طراز الكاظمي والشيبسي ، الذين لا يكادون يتجاوزون التعبير عن المعاني العقلية المباشرة . وقد كان من جراء ذلك ان لغتهم الشعرية لم تعد تمثل طريقة الشاعر في نظم الكلمات على وجه مخصوص ، قدما تمثل براعته في حسن التأليف بين صيغ وانماط واطر لغوية واسلوبية سابقة ، ودقة مهارته في صياغتها ، بحيث لم يكن التمايز بين شاعر وآخر قائما على موهبة كل منهما في ابداع لغة شعرية متميزة ، قدر قيامه على التفاوت في براعة صنعة التأليف واحكام الصياغة . وذلك عينه هو التفاوت بين لغة الكاظمي والشيبسي .

٤

لقد تبلورت من جراء كل من الحاجة والتقليد ، انماط من الصياغات اللغوية ، ظل الشعراء يتوارثونها جيلا عن جيل ، خصوصا حين يبدأون القصيدة او يستأنفون فكرة من افكارها في مقطع او بيت . هذه الانماط اتخذت ، بمرور الزمن ، طابع « الكليشيات » او « الاطر » الاثرية المحدودة الدلالة ، والتي تعيد الى الذهن تلك الانماط من الأساليب التي درج الشعر القديم على ترديدها ، والتي يمكن ان نلتبس الكثير من امثلتها في شعر الكاظمي والشيبسي . فهناك ، مثلا ، تلك الادوات التي اعتاد البيت القديم ان

يبتدأ بها ، مثل : ألا ، رب ، الواو ... ومايجري مجراها^(٧٤) . وفي نطاق اسلوب الخبر ترد مثل هذه الصيغ : نحن الألى ، عهدي بهم ، لم أدر ، لست أدري ، يقولون ، قالوا ، ان انس لم أنس ، بكر النعي ، لانصف ، لاغرو ، لا بد ، غير بدع ... وامثالها^(٧٥) . اما في اسلوب الانشاء فتبدو هذه الانماط اكثر شيوعا ، فهناك الانشاء الطلبي الذي يكون بالأمر والنهي مثل : قف ، قل ، دع ، سل ، هب ، كمى ، كلاني ، عللاني ، سمعا ، بعدا ، مهلا ، قدك ، رويدك ، حنانك ، عم صباحا ، عد عن ، أعد ظرا ، هون عليك ، شاور نهاك ... وامثالها ، كما يكون بالاستفهام والنداء مثل : مabal ، الى كم ، اجدك ، ياخيللي ، الا ايها ... ومن صيغ الانشاء الاخرى : ليت شعري ، لعمرك ، وأيم الله ، لله درك ، سقى ، رعى ، قاتل ، بارك ... الله ، وامثالها .

ان امتزاج اسلوبي الخبر والانشاء ، واقترن صيغهما بعضها ببعض في البيت الواحد ، كاقتران النداء بالطلب والاستفهام مثلا ، قد قاد الى استعادة او احتذاء تلك الانماط الاسلوبية التي جرى عليها الشعر القديم ، ويتمثل ذلك في مستويات متعددة ، فهناك مستوى « الاشارة » بالصيغة التي تذكر باصلها ، كقول الشيبلي :

كلاني اكابد في العراق بليةً وليلا بارجاء العراق بهيما^(٧٦)

٧٤- ديوان الكاظمي : ١٥٤/١ ، ٢٠١ ، ٢٠٤ . ديوان الشيبلي : ٤٣ ، ٥٣ ، ٧٢ .

٧٥- ديوان الشيبلي : ٢٩ ، ٤٠ ، ١٦٧ ، ١٧٥ ، ١٨٨ ، ١٩٣ . ديوان الكاظمي : ٥٣/٢ ، ١٤٩/١ ، ١٥٢ ، ٢٧٤ ، ١٠٠/٢ ، ٢٠٧ ، ٢٨/١ ، ٧٧ ، ١٠٨ ، ١٤٨ ، ٣٢٦ ، ٢٤٢/١ ، ٣٤٣ ، ٤٩/٢ ، ٣٥/١ ، ٧٩ ، ٢٠٩ ، ١٢٠ ، ١٣٩/١ ، ٢٧١ ، ١٣٦/٢ .

٧٦- ديوان الشيبلي : ٩ .

فانه يذكر بقول النابغة :

كَلِينِي لَهُمْ يَا أُمِّمَةَ نَاصِبٍ وَلَيْلِ اقَاسِيهِ بَطِيءِ الْكَوَاكِبِ^(٧٧)

أو قوله :

فِيَالِقَ حِينَ اسْتَنْفَرْتَ مُسْتَجَاشَةً

مَشَتْ لِلرَّدَى مَشَى الْقَطَا الْكَثْرُ أَوْ أَهْدَى^(٧٨)

فانه يذكر بقول الطرماح :

تَمِيمٌ بَطَرَقَ اللَّؤْمُ أَهْدَى مِنَ الْقَطَا^(٧٩)

وهناك مستوى آخر من التنميط يجاوز الاشارة الى ما « يقرب من

العبارة » كقول الكاظمي :

أَيَا بَانَةَ الْوَعَسَاءِ مِنْ أَعْلَمِ الذَّوَى^(٨٠)

وهو ما يذكر بالصيغة التي افتتح بها ذو الرمة بيته :

أَيَا ظِلِيَّةَ الْوَعَسَاءِ بَيْنَ جُلَاجِلِ^(٨١)

٧٧- ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ١٩٧٧ ، ص ٤٠ .

٧٨- ديوان الشبيبي : ١٦ .

٧٩- ديوان الطرماح : تحقيق : عزة حسن ، دمشق ١٩٦٨ ، ص ٥٩ .

٨٠- ديوان الكاظمي : ٤٧/١ .

٨١- ديوان ذي الرمة ، تصحيح : كارليل مكارثني ، كمبريج ١٩١٩ ، ص ٦٢٢ .

ثم يتسع اثر العبارة ، في آيات اخرى ، ليلبغ مبلغ « التضمن الجزئي » ،
كقول الكاظمي :

وساوس واحاديث ملفقة^(٨٢)

الذي يكاد يكون تضمينا لقول ابي تمام :

تَخْشَرُصَا وَأَحَادِيثًا مَلْفُوقَةً^(٨٣)

ومثل ذلك قوله :

هتقت له في غمرة بعد غمرة^(٨٤)

معيدا الصيغة التي استخدمها المتنبي في قوله :

وتسعدني في غمرة بعد غمرة^(٨٥)

والكاظمي يفعل ذلك في عجز البيت مثلما فعله في الصدر ، كقوله :

ويصيب كل خفيّة ولربما خفي الصواب^(٨٦)

مستعيدا بذلك قول المتنبي :

وما جهلت اياديك البوادي ولكن ربما خفي الصواب^(٨٧)

٨٢- ديوان الكاظمي : ١٠٠/١ .

٨٣- ديوان ابي تمام (شرح التبريزي) ، تحقيق : محمد عبده عزام ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ، ١١٢/١ .

٨٤- ديوان الكاظمي : ١٩٦/١ .

٨٥- ديوان المتنبي (شرح الواحدي) ، تحقيق : فريدرخ ديتريشي ، برلين ١٨٦١ ، ص ٤٦٢ .

٨٦- ديوان الكاظمي : ٧٧/١ .

٨٧- ديوان المتنبي : ٥٤٦ .

او قد يوزع اجزاء التضمين على شطري البيت كما فعل بيت جرير :

الستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح^(٨٨)؟

فقد فرق صدره اجزاء في قوله :

ألستم خير من ركب المطايا على الميدان او ركبوا؟^(٨٩)

ولا يقف التتميط عند هذا الحد ، انما يتجاوزه الى مستوى آخر ، هو مستوى النسج على منوال الشعر القديم ، وترديد اصداؤه العروضية ، كقول الشيبني في مطلع قصيدته :

أما لأسير في هوائك سراح^(٩٠) ؟

ناسجا على منوال مطلع قصيدة ابي فراس الحمداني :

أما لجميل عندكن ثواب^(٩١) ؟

ويبدو النسج على منوال المتنبي واضحا في عجز قول الكاظمي :

ونقتل وقتنا لعبا ولهوا ويقتلنا الزمان بلا قتال^(٩٢)

والمتنبي يقول :

نَعُشْدُ المَشْرِفِيَّةَ والعوالي وتقتلنا المنون بلا قتال^(٩٣)

٨٨- ديوان جرير : تأليف : محمد اسماعيل عبدالله الصاوي ، دمشق - بيروت ، ص ٩٨ .

٨٩- ديوان الكاظمي : ١/ ١٣٩ .

٩٠- ديوان الشيبني : ٤٠ .

٩١- ديوان ابي فراس الحمداني ، دار احياء التراث العربي - بيروت ، ص ٦٥ .

٩٢- ديوان الكاظمي : ١/ ١٣٢ .

٩٣- ديوان المتنبي : ٣٨٨ .

ويبدو النسج على المنوال واضحاً تماماً في قول الشيببي :

كم تبذون لنا ذنبا فنعذرکم^(٩٤)

فقد استعاد نمط الصياغة في قول المتنبي :

كم تطلبون لنا عيبا فيعجزکم^(٩٥)

وقد يبلغ الامر عند الشيببي حد استعارة الفاظ المتنبي نفسها اذ يقول :

يا من يعز علينا ان تؤنبهم^(٩٦)

فانه يتأثر المتنبي في قوله :

يا من يعز علينا ان تهارقهم^(٩٧)

اما حين يمتد الولع بمجاعة الانماط التقليدية ، فيشمل البيت كله ، مرددا اصداؤه الایقاعية ، وزنا وقافية ، فانه يكاد يتحول الى ايقاع قديم على طبل محدث ، كقول الكاظمي :

لافرعها طاهر الأروم ولا يعرف طيب النجار محثثها^(٩٨)

مستعيراً نمط بيت المتنبي :

لاناقتي تقبل الرديف ولا بالسوط يوم الرهان اجهدها^(٩٩)

بل هو قد لا يكتفي بذلك ، انما يستعير الفاظ المتنبي نفسها في قوله :

له أياد علي ضافية اجحد نفسي ولست اجحدها^(١٠٠)

٩٤- ديوان الشيببي : ٢٧ .

٩٥- ديوان المتنبي : ٤٨٥ .

٩٦- ديوان الشيببي ٢٧ .

٩٧- ديوان المتنبي : ٤٨٤ .

٩٨- ديوان الكاظمي : ٢٥٢/٢ .

٩٩- ديوان المتنبي : ٩ .

١٠٠- ديوان الكاظمي : ٢٥٠/٢ .

والمتنبي يقول :

له أياد علي سابقة اعثد منها ولا اعتددها (١٠١)

ثم هناك ، اخيراً ، مستوى النقل الحرفي لشكل الشعر القديم ومضمونه ، كما يتمثل ذلك في التضمين على صعيد البيت ، والمعارضة على صعيد القصيدة • ومن الامثلة على التضمين قول الشيبني مضمناً صدر بيت الكمي :
« بأي كتاب أم بأية سنة » ييحنون ظلمي سنة وكتاباً (١٠٢)

او مضمناً عجز بيت النابغة في قوله :

مضت قرون ودالت قبلها دول « اخنى عليها الذي اخنى على ليد (١٠٣)

وقد لا يقتصر التضمين على الشعر وحده ، انما يشمل ايضاً الامثال والاقوال المأثورة كما رأينا ذلك ، فضلاً عن الاقتباس من القرآن والحديث •

اما تضمين البيت برمته فانه يمثل ، بالرغم من قلة وروده (١٠٤) ، المستوى الحرفي للتقليد ، شأنه في ذلك شأن المعارضة على صعيد القصيدة • مثل هذا المستوى كان شائعاً في شعر القرن الماضي ، اما شعراء اوائل هذا القرن فلم يظهر في دواوينهم الا على نحو محدود ، بالرغم من صدور مجموعة من القصائد لشعراء قدامى ومحدثين ، عارضها الجواهري واصدرها جميعاً في ديوان أسماه « حلبة الادب » (١٠٥) •

١٠١- ديوان المتنبي : ١١ •

١٠٢- ديوان الشيبني : ٦ •

١٠٣- نفسه : ٨٤ ، ديوان النابغة الذبياني : ١٦ •

١٠٤- ديوان الكاظمي : ١٤٣/٢ ، ١٥٠/٤ •

١٠٥- حلبة الادب ، محمد مهدي الجواهري ، طبع وشرح : ضياء سعيد ، المطبعة الحيدرية - النجف ١٩٦٥ ، ط ٢ ، ص ٣ •

لايمثل « التضمين » ، على صعيد البيت ، و« المعارضة » ، على صعيد القصيدة ، سوى المظهر الادنى للتقليد . اما مستوى التقليد لدى شعراء مطلع القرن العشرين ، فقد ترقى عما كان عليه في القرن الماضي ، الى استعارة المادة القديمة ، اساسا لتلبية متغيرات الحاضر الى حدما ، بالرغم من ان التأليف بين اجزاء هذه المادة وصوغها انما كان يجري ضمن الاطار الايقاعي التقليدي المتمثل في وحدة الوزن والقافية ، بما يجعل من هذا النمط البنية الهيكلية التي يسكنها الحاضر ، ويمثل « البيت » حجر الزاوية او الركيزة في هذه البنية - الهيكل . وعلى ذلك ، فالايقاع (الوزن والقافية) انما يشمل البيت اولا ، وهو ، فضلا عن اثره الموسيقي ، يتحكم في اسلوب صياغته ايضا ، بمعنى ان الايقاع هو الذي يقف ، في الواقع ، وراء ماسمي بالضرورة الشعرية ، خصوصا مايتعلق منها بسلامة المبنى .

وبالرغم من اختلاف موقف القدماء من الضرورة في الشعر^(١٠٦) ، الا انهم يتفقون على ان الشعراء انما يركبون الضرورات بسبب « المضايق التي يدفعون اليها عند حصرة المعاني الكثيرة في بيوت ضيقة المساحة ، والاحراج الذي يلحقهم عند اقامة القوافي التي لامحيد لهم عن تنسيق الحروف المتشابهة في اواخرها ، فلا بد من ان يدفعهم استيفاء حقوق الصنعة الى عسف اللغة بفنون الحيلة . فمرة : يعسفونها بازالة امثلة الاسماء والافعال عما جاءت عليه في الجبلة ، لما يدخلون من الحذف عنها او الزيادة فيها . ومرة : بتوليد الالفاظ على حسب ما تسمو اليه همهم عند قرص الاشعار »^(١٠٧) ، وهكذا يتبين لنا

١٠٦- النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، نعمة رحيم العزاوي ، وزارة الثقافة والفنون - بغداد ١٩٧٨ ، ص ١٥٥ وما بعدها .

١٠٧- التنبيه على حدوث التصحيف ، حمزة بن الحسن الاصفهاني ، تحقيق : الشيخ محمد حسن آل ياسين ، مطبعة المعارف - بغداد ١٩٦٧ ، ص ١٥٧ - ١٥٨ .

ان الضرورة هي « عسف اللغة » الذي تقتضيه طبيعة صناعة الشعر كما تتجلى في الايقاع اساسا ، وان لها وجهين : احدهما سلبي ، يتمثل في تغيير ابنية الكلمات بالحذف او الزيادة ، وهو ما سنعرض له بعد قليل . والاخر : ايجابي . يتمثل في تنمية اللغة عن طريق توليد الالفاظ والصيغ الجديدة التي تقتضيها تجربة الشاعر ، وليس في شعر النهج التقليدي شيء من هذا ، اللهم الا اذا ادخلنا في دائرة التوليد ، تلك الالفاظ التي اضفى عليها العصر دلالات مخصوصة ، ثم استعملها الشعراء بدلالاتها العصرية تلك ، وهي الفاظ تدخل ، غالبا . في باب السياسة او العلم ، مثل : الشرق ، الغرب ، الوطن ، الامة ، المجتمع ، الشعب . الجماهير ، الدولة ، السياسة ، الحكومة ، السيادة ، الاستقلال ، المبادئ ، الاحزاب . العدل ، المساواة ، النهضة ، الحضارة ، الاكتشاف ، الاختراع ، الكهرباء ، العناصر ، الفلز ، الباخرة ، القطار ، السيارة ... وما أشبه . كما انزلت بعض الكلمات والتعابير العامة مثل : القبلي والبحري من المصرية الدارجة (١٠٨) ، وكقول الكاظمي :

تشریف مولانا لنا عقد الفخار لكل جيد (١٠٩)

اما الكلمات الاجنبية فقد أشرنا الى أمثلة منها قبل قليل .

هذه الكلمات وأمثالها ، هي اما كلمات عربية نقلت من دلالة عامة الى دلالة مخصوصة ، واما كلمات اجنبية مقصورة ، هي الاخرى ، على مداليل عينية قائمة ، وهي ، بنوعها ، لا تدخل في دائرة « التوليد » في اللغة قدر دخولها في دائرة « التحديث » اللغوي الذي اقتضاه العصر ، بل ان معظم الكلمات الاجنبية ظلت ، في استعمالات الشعراء لها ، نيئة دخيلة لم تسفها عريبتهم ، ولم يحتمل شعرهم نبوها وثقلها ، حتى لقد بدت ، في اغلب الاحيان ، مساحات شائبة في بنية هذا الشعر ، كما هو الامر ، مثلا ، في قول الكاظمي :

١٠٨- ديوان الكاظمي : ٢٧٥/١ .

١٠٩- نفسه : ٢٣٥/٢ .

يا سبة الجاني وأية سبة تلك التي عرفت بسيكس ييكو؟^(١١٠)
او قول الشيببي :

يا بابل البحر الخِصَم سحرتنا سحرا أرى هاروت في «تَتْنِيك»^(١١١)
والامثلة على ذلك كثيرة •

اما «التحديث» على مستوى الصياغة فيتمثل ، على نحو محدود ، في
الوقوع في سهولة لغوية تبلغ مبلغ الصيغ والعبارات النثرية الدارجة على
الالسة ، مثل : « عن قريب » في قول الكاظمي :

واني لأرجوا عن قريب لنا اللقا وعما قليل يقرب المتباعد^(١١٢)
ومثل : « في الحقيقة » في قول الشيببي :

اذ لست وحدك ، في الحقيقة ، ذاهبا طيَّ الردي ، بل انت والاسلام^(١١٣)
كذلك يتمثل في الاكثار من ايراد اسماء الاعلام وازافة بعضها الى
بعض بحيث تستأثر بمساحة كبيرة في البيت ، كقول الشيببي :

كأن لم يكن انجيل عيسى بن مريم ولا اوحيت توراة موسى بن عمران^(١١٤)
او قول الكاظمي :

ولتَقْتَدِ الاحزاب اما جاهدت بجهاد «حزب الاتحاد السوري»^(١١٥)

١١٠- ديوان الكاظمي : ١٤٦/٤ .

١١١- ديوان الشيببي : ١٦٩ .

١١٢- ديوان الكاظمي : ٣٢٢/٢ .

١١٣- ديوان الشيببي : ١٨٦ .

١١٤- نفسه : ١٢ ، ٥١ .

١١٥- ديوان الكاظمي : ٢٩٩/١ .

كما يتمثل ايضا في بعض الصيغ التي ربما اندست في اللغة عن طريق الترجمة ، مثل « بسيط القول » عند الشيببي (١١٦) :

متى خيروني في الكلام ونسجه رضيت بسيط القول لم أتأق (١١٧)

ومثل « قتل الوقت » (١١٨) عند الكاظمي :

ونقتل وقتنا لعبا ولهوا ويقتلنا الزمان بلا قتال (١١٩)

وربما امتدت السهولة الى البيت برمته فيأتي كقول الكاظمي :

بارك الله فيكم بـارك الله في الهمم
وسلام عليكم وسلام على الكرم (١٢٠)

٢

اما الوجه الاخر للضرورة فيتمثل في تلك التغيرات التي يضطر الشعراء الى اجرائها على بنية الكلمة ، اضافة او حذف ، حين تقتضي ذلك اقامة الوزن او يستدعيها بناء القافية . ولن نعرض هنا لتلك الضرورات التي درج الشعراء على اعتبارها حقا من حقوقهم ، والتي سوغها لهم قدامى النقاد واللغويين وفي مقدمتهم الخليل بن احمد الذي اثر عنه : ان « الشعراء امرء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ، ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم من اطلاق المعنى وتقييده ، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود ، والجمع بين لغاته ،

١١٦- لغة الشعر بين جيلين : ٦٧ .

١١٧- ديوان الشيببي : ٤٣ .

١١٨- التغريب في اللغة ، ابراهيم السامرائي ، مجلة عالم الفكر ، مجلد ١ : عدد ٤ ، الكويت ١٩٨٠ ، ص ٢٢١ .

١١٩- ديوان الكاظمي : ١/١٣٢ ، ديوان الشيببي : ١٢٩ .

١٢٠- نفسه : ٢/٢٦٣ . تنظر امثلة اخرى في : شاعر العرب عبدالمحسن الكاظمي : ١٨٨ - ١٨٩ .

والتمييز بين صفاته ، واستخراج ما كلت اللسان عن وصفه ونعته ، والاذهان عن فهمه وايضاحه ، فيقربون البعيد ، ويبعدون القريب ، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم (١٢١) . . . »

ويتضح من قول الخليل ان « امارة الكلام » هذه، انما خص بها الشعراء لانهم يستعملون اللغة استعمالا « ابداعيا » ، فيجئون « بما كلت اللسان عن وصفه ونعته ، والاذهان عن فهمه وايضاحه » ، ومادام الامر كذلك فينبغي الا تقف رسوم اللغة وقواعدها عقبة في سبيل ابداعهم ، لان الابداع هو، في الوقت ذاته ، الطريق الى نماء اللغة واثرائها ، وعليه، فالشاعر المبدع يحتج به ولا يحتج عليه . اما حين يقف وراء ركوب الضرورة ضعف الموهبة الفنية لدى الشاعر ، فلا تعود الضرورة ، آنذاك ، سوى تشويه للغة، مثلما هي تشويه للمعنى ايضا . وعليه، فلا ينبغي النظر الى الضرورة من حيث جوازها من عدمه، انما ينبغي النظر اليها ، قبل ذلك ، من حيث حسنها من عدمه، مادام « الشاعر لم ينظم شعره ، وغرضه منه رفع الفاعل ونصب المفعول ، او ما جرى مجراهما ، وانما غرضه ايراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن ، المتصفين بصفة الفصاحة والبلاغة » (١٢٢) ، كما يقول ابن الاثير، وهذا يعني ان الضرورة جزء من بنية الشعر وصناعته، شأنها في ذلك شأن الكلمات والصيغ والاساليب الاخرى التي يستخدمها الشاعر ، وهي انما تكتسب اهميتها من حالة نظمها في البيت او القصيدة ، لاجارها عنهما . بمعنى انها قد تكون حسنة في موضع ، وربما لن تكون كذلك في آخر ، اذ ليس لها طابع مطلق في الغالب . فقطع همزة الوصل، مثلا ، من الضرورات الشائعة كثيرا في الشعر ، لكنها اخلت بايقاع البيت في قول الكاظمي :

الى أخ ان اشتكى من أذى كان على ما اشتكى مسعدا (١٢٣)

١٢١- منهاج البلقاء : ١٤٣ - ١٤٤ .

١٢٢- المثل السائر : ١٨/١ - ١٩ .

١٢٣- ديوان الكاظمي : ٩٠/١ .

وقوله :

توهجت احمرار الطرف شأنها قد زان طرفك يافتانة الحور^(١٢٤)

وتخفيف المضعف من الضرورات الجائزة ايضا ، لكنه جاء مخلا في قول
الكاظمي :

فكأنني بمن يطيب لقاءه بأبي الطيب حاضرا وابن هاني^(١٢٥)

ومد المقصور ، هو الآخر ، جائز ، لكنه يتعد عن اصل الكلمة كثيرا
في قول الكاظمي :

فأنت منى نفسي وأنت حبيبها فدى لك نفسي من مناء ومن حب^(١٢٦)

كما ان تسكين المتحرك جائز ، هو الآخر ، لكنه ثلم قافية الكاظمي في
قوله :

ومن لحسين ينتمي بخالاه فلاغرو ان تعنوا له البدو والحضر^(١٢٧)

هذا ، في حين لا نحس ، اليوم ، بوقع الضرورة في قول الكاظمي :

فبينما المرء ينعم في دمقس اذ اتخذ التراب له فراشا^(١٢٨)

مثلما احسن بها الاصمعي حين انكر على عدي بن الرقاع قوله :

وقد أراني بها في عيشة عجب والدهر بينا له حال اذ انتقلا

١٢٤ - نفسه : ٧٧/٢ .

١٢٥ - نفسه : ٢٣٥/١ .

١٢٦ - نفسه : ٢٢/٣ .

١٢٧ - ديوان الكاظمي : ١٩٦/١ .

١٢٨ - نفسه : ١١١/٤ .

قائلا : « ليس من كلام العرب ان يقولوا : بينا كذا اذ كان كذا • انسا هو :
بيننا كذا كان كذا » (١٢٩) •

على اننا نحس بوطأة الضرورة في قول الشيباني ، مثلا ، بالرغم من جريانه
على قواعد اللغة :

قتلوا بقتلتك النفوس ، فأين هم ليدوا النفوس مضاعة ويدوك (١٣٠) ؟

و « الضرورة » مثلما تخل بسلامة الايقاع ، تخل كذلك بسلامة المبنى ،
وهو مانراه في شعر الكاظمي خاصة ، فقد استعمل ، مثلا ، الفعل « حرم »
مزيدا بالهمزة في أوله ، دون ان يراعي ان هذه الزيادة قد خرجت به الى معنى
آخر ليس هو المراد في قوله :

نثقات مئضى حجبته يد الضنى وعدت عليه فأحرمته لقاكا (١٣١)

ذلك ان الفعل « أحرم » لا يرد بمعنى « حرم » الا في حالة مخصوصة (١٣٢) •
ويفعل الشيء نفسه حين يستعمل الفعل « يوعد » بمعنى « يعد » ، فيخرج به
من معنى « الوعد والموعد » في الاصل ، الى « الاعداد والوعيد » في قوله :
توعدني باللقا وأحسبها تنجز يوم الحساب موعدھا (١٣٣)

ثم هو لا يكتفي بذلك حتى يضيف اليه عيبا من عيوب القافية ، هو
« الاقواء » ، اذ بينما ترد الدال مضمومة في سائر ابيات القصيدة ، ترد في
البيت المذكور مفتوحة •

١٢٩- الطرائف الادبية ، تصحيح : عبدالعزيز اليميني ، مطبعة لجنة التأليف
والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٣٧ ، ص ٨١ •

١٣٠- ديوان الشيباني : ١٧٠ •

١٣١- ديوان الكاظمي : ٣٤٨/١ •

١٣٢- لسان العرب ، دار صادر - بيروت ١٩٥٥ ، (حرم) : ١٢٥/٤٩ •

١٣٣- ديوان الكاظمي : ٢٤٩/٢ •

ويعمد الكاظمي الى الفعل « اساء » فيحذف الهمزة من اوله وآخره ،
لكي تستقيم له القافية ، فيحيله الى مسخ تكاد تنقطع صلتها بأصله (١٣٤)
يقول :

سيان عندي بعد صحـ بي أحسن المقدار أم سا (١٣٥)
ومثل هذا الحذف المخل، تلك الزيادة المخلة التي زادها الكاظمي على كلمة
(ابن) لتستقيم قافيته، فقال متأثراً خطي الاقدمين :

ليس الفتى من لم يكن لابى المكارم ابنا (١٣٦)

ومن الضرورات ايضا ضمه ما قبل واو الجماعة في الماضي المعتل الآخر
بالالف ، كقوله :

بنوا الرجاء على غير الحجى فوهت تلك الحصون وأقوت تلکم الأطم (١٣٧)

وحين يفعل ذلك في القافية يقع في « سناد الحذو » ، وهو عيب من عيوبها،
فيقول في قصيدة حركة الحرف الذي قبل الردف مضمومة :

أزفت ساعة المنى فهنيئاً للآلى قد رأوا المنى وأرونا (١٣٨)

وفي تعديته الفعل « أفضى » يعدل عن الحرف « الى » ، الذي هو الاصل
في تعدية هذا الفعل (١٣٩) ، الى « اللام » في قوله :

وقالوا : الشرب قد أفضى لهذا الحال ما أفضى (١٤٠)

١٣٤ - لسان العرب (سوا) : ٩٦/١ - ٩٧ .

١٣٥ - ديوان الكاظمي : ٣١٠/١ .

١٣٦ - نفسه : ٣٠٣/٢ ، ديوان ابي تمام ، ٢٣٥/٣ - ٢٣٦ .

١٣٧ - نفسه ١٠٠/١ .

١٣٨ - ديوان الكاظمي : ١٧٣/١ .

١٣٩ - معجم الافعال المتعدية بحرف ، موسى بن محمد المكياني الاحمدي ،
دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٧٧ .

١٤٠ - ديوان الكاظمي : ٣١١/١ .

وتتضرطه القافية الى ان يتخذ « الرشوق » مصدرا للفعل « رشق » بدلا من « الرشق » ، مصدره الصحيح^(١٤١) ، وذلك في قوله :

لا تَرْمِ لَكِنْ دَكَّهَا طرق الرماية والرشوق^(١٤٢)

ولم يقتصر اثر القافية ، حذف او اضافة ، على الكلمات العربية فقط ، انما امتد ايضا الى الكلمات الاجنبية ، فزادها نبوا وتشويها ، فمدينة « برلين » ، مثلا ، تتحول الى « برلن » في قول الشيبني :

ارى (لندن) تاهت وحق لمثلها (فباريز) صفر من سنالك و(برلن)^(١٤٣)

مثلا يتحول مدفع (الهاون) الى (هاوون) عند الكاظمي :

ان ييشوا الى التعارف رُسلا كان ذا موزرا وذا هاوونا^(١٤٤)

٣

ولا تقف وحدة القافية وراء هذه العيوب في سلامة المبنى ، والاخلال بالالاقاع فحسب، انما تقف ايضا ، شأنها شأن الوزن ، وراء النزوع الى التقليد متمثلا في تلك الصيغ الكثيرة المستعارة من الشعر القديم ، والتي اتخذ منها الكاظمي والشيبني قوافي لاشعارهم ، حتى ان هذه الصيغ سرعان ما تنقلنا الى البيت الاصلي الذي استعيرت منه ، فقول الشيبني ، مثلا :

عمدت الى كأس السلو فذقتها وكأس الجوى، طعمان احلاهما المر^(١٤٥)

١٤١- لسان العرب (رشق) : ١١٦/٣٩ - ١١٧ .

١٤٢- ديوان الكاظمي : ٣٣٧/١ .

١٤٣- ديوان الشيبني : ١٢٨ .

١٤٤- ديوان الكاظمي : ١٦٥/١ .

١٤٥- ديوان الشيبني : ١٦٦ .

يذكرنا حتما بقول ابي فراس :

فقال اصحابي : الفرار او الردى ؟ فقلت هما أمران ، أحلاهما مر (١٤٦)
بل ان الكاظمي في قوله :

لم يبق مني البين غير بقية ان لم تكن ذابت اسي فكان قَد (١٤٧)

انما يعود بنا الى تلك القافية القديمة الغريبة التي جاء بها النابغة في قوله :
أَفِدَ الترحّل غير ان ركابنا لما نزل برحالنا وكان قَد (١٤٨)

وحين نقرأ قول الكاظمي :

غداة أرانا من مضارب عزمه لدى الروع ما من دونه ذعر الذعر
ومن لم يكن من عزمه وثباته له عسكر مجر هنا العسكر المَجْر (١٤٩)

يذكرنا قوله : « ذعر الذعر » بقافية المتنبي :

تمرست بالآفات حتى تركتها تقول : أمات الموت ام ذعر الذعر؟ (١٥٠)

كما يذكرنا « العسكر المجر » بقافيته الاخرى :

وتضريب اعناق الرجال وأن ترى لك الهبوات السود والعسكر المجر (١٥١)

١٤٦ - ديوان ابي فراس الحمداني : ١٣ .

١٤٧ - ديوان الكاظمي : ٦٤/٢ .

١٤٨ - ديوان النابغة الذبياني : ٨٩ .

١٤٩ - ديوان الكاظمي : ١٩٥/١ .

١٥٠ - ديوان المتنبي : ٢٨٤ .

١٥١ - ديوان المتنبي : ٢٨٥ .

ومثل ذلك يمكن ان يقال عن الكثير من امثال هذه الصيغ التي ضلت
تتردد في الشعر العربي حتى فقدت عائدتها تقريباً ، من قبيل : سقط المتاع ،
حول قلب ، ظر شزر ، محجلة غر ، برق خلب (١٥٢) ، الانجم الزهر ، غارة شعواء ،
همة قعاء (١٥٣) ، وامثالها .

وفضلا عن ذلك كله ، فالقافية ايضا، مصدر من مصادر الاغراب، فهي
التي احالت « الخمر » الى « جريال » في قول الشيبني :

مورد الوجنتين احمر لونهما كأن نضح اعاليهن جريال (١٥٤)

وهي التي احالتها الى « صرخد » في قول الكاظمي :

قسم عطني الراح راح أكوسها تلك الكؤوس يطيب صرخدها (١٥٥)

ويزداد الامر وضوحا في تلك القصائد التي بنيت على احدى القوافي الصعبة
التي سماها القدماء « القوافي النفر » ، فقد ركب منها الشيبني : الضاد، والطاء
والواو ، وركب من « القوافي الحوش » ، وهي أصعب ، قافية الشين . اما
الكاظمي فركب من الاولى : الزاي ، والضاد، والطاء، والهاء، ومن الاخرى :
الثاء والشين . وهي، جميعا، قواف ركبها القدماء من قبل فجاءوا بكل
غريب (١٥٦) . وحين فعل الكاظمي والشيبني ذلك سقطا في اغراب وثرية

١٥٢- ديوان الشيبني : ٩٦ ، ١٢٥ ، ١٦٧ .

١٥٣- ديوان الكاظمي : ١٩٦/١ ، ٢٨٤ ، ٢٩٠ .

١٥٤- ديوان الشيبني : ١١٩ .

١٥٥- ديوان الكاظمي : ٢٥٢/٢ .

١٥٦- المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، عبدالله الطيب المجذوب ،
مصر ١٩٥٥ ، ٥٩/١ ، ٦٣ .

١٥٧- ديوان الكاظمي : ٣٢/٣ - ٣٣ ، ٥٤ - ٥٥ . وانظر : ١٠٨/٤ - ١١٠ .

بعيدين عن طبيعة الشعر وروح العصر معا، فجاءت كلمات مثل : الرعوث،
الكريث ، الدلوث، مرازي ، وزواز ... وأمثالها(١٥٧) .

٤

ان حالة التعارض التي تنشأ عن احتذاء نمط من الصياغة ، ضمن اطار
مرسوم من الايقاع ، هذه الحالة التي تقف ، عادة، وراء ركوب الضرورة
والاغراب ، يمكن ان تقف ايضا ، وراء ظاهرة « التلفيق » في الصياغة، كما
يتمثل في بيت الكاظمي :

ونقتل وقتنا لعبا ولهوا ويقتلنا الزمان بلا قتال(١٥٨)

فقد لفته من لغة الترجمة (ونقتل وقتنا)، ثم من لغة القرآن (لعبا
ولهوا) (١٥٩) ، ثم تأثر لغة المتنبي في صياغة عجز البيت (تقتلنا المنون بلا
قتال)، وهو ما اشرنا اليه قبل قليل . كذلك يمكن ان تقف ايضا وراء ركوب
اللغة الضعيفة ، كالتي وردت في قول الشيبني :

فما هانوا من اجتمعوا وما سادوا من افترقوا(١٦٠)

٥

يمكن ان نستخلص مما سلف ان « سلامة مبنى » الشعر التقليدي تقوم
على الاسس التالية :

أولا - ان المفردات والصيغ تكتسب صحتها من كونها مستعارة من الاصل -
المعجم القديم ، او جارية عليه ، بمعنى ان مقياس الصحة هو القدم ،
اساسا ، وعليه ، فالغريب او المألوف ، والوعر أو المأنوس ، والاصل او
الترادف ، والموصوف او الصفة ، يمكن لاي منها ان يفني بنقل الدلالة
المطلوبة عند الحاجة .

١٥٨ - ديوان الكاظمي : ١ / ١٣٢ .

١٥٩ - الانعام : ٣٢ ، محمد : ٣٦ .

١٦٠ - ديوان الشيبني : ٩١ .

ثانياً - ان الاسلوب يكتسب صحته من كونه مستعاراً من اسلوب الادب القديم، او جارياً عليه ، بمعنى ان مقياس صحة الاسلوب هو متابعة نمط الصياغة القديم ، احتذاء ، او تلفيقاً ، أو تضميناً (ومعارضة) ، وعليه ، فلا اهمية للسهولة او التعقيد ، والايجاز او الاطناب، والحذف او الذكر ، مادامت لاتخرج عن نمط الاسلوب القديم .

ثالثاً - ان الايقاع يكتسب صحته من اتباع قواعد الايقاع القديم ، وعليه ، فهو يتخذ شكل « الاطار » المعد لأن يتضمن ذلك المعجم من المفردات في ذلك النمط من الصياغة . وفي حالة حدوث « التعارض » يلجأ الشاعر الى ركوب مبدأ « الضرورة » ، الذي اقره القدماء .

*** بلاغة العبارة - الوضوح

١

تقوم طبيعة المعنى ، في الشعر التقليدي ، على رؤية الحاضر بالقياس الى الماضي ، باعتبارهما متعاقبين في الزمن ومتوازيين في الرؤية توازي الاصل (الماضي) وصورته (الحاضر) ، وتجري هذه الرؤية اما : باستحضار الماضي من حيث هو ، اعيان ، هيئات ، حركات، الوان، معان، صفات، واتخاذها رموزاً للحاضر بشكل مباشر - صريح . واما بنمذجة الحاضر عن طريق المقارنة والمشابهة مع الماضي - البيان ، وتلك هي الخصيصة الجوهرية لبلاغة هذا الشعر . والمستوى الاول لهذه الرؤية يمثل الاغراق في التقليد كما يتجلى في المقدمات التقليدية لكثير من قصائد الكاظمي مثل « نعم اهل مصر اتم خير امة » و« دعوني اجوب هذي الدياميم » و« رحلة مصر »^(١٦١) وسواها ، وكبعض قصائد الشيبني مثل : « عاذل وعاذر » و« الحب والشكوى » و« لولا الهوى »^(١٦٢) ، وموضوعات هذا الضرب من الشعر هي امتداد للموضوعات التقليدية في الشعر القديم ، كوصف المرأة والديار واماكن اللقاء

١٦١- ديوان الكاظمي : ٤٦/١ ، ٥٤ ، ٦٣ .

١٦٢- ديوان الشيبني : ٩ ، ١٤٦ ، ١٥٠ .

وما يقتزن بها من شجر او طير ، ووصف الرحلة ، او ما يتصل بركوب الصحراء وطبيعتها ، وما الى ذلك . هذه المادة التقليدية تستدعى لتقوم مقام البديل المباشر عن الحاضر ، فالشبيبي ، مثل الشاعر القديم ، يبدأ قصيدته بالوقوف على «الربع» الذي «اقوى» مستفهما عن «العاكف الثاوي» الذي يشكو اليه مايعانيه قائلاً :

من العاكف الثاوي على الربع قد اقوى تكلف شكواه عسى تنفع الشكوى (١٦٣)

او هو ينادي «أثلاث القاع» التي تذكره «عهد الغيم وحاجر» ، فيدعو له بالسقيا :

ويا أثلاث القاع روّعها الظما متى يتجلى روضكّن وسيما ؟
تذكرني عهد الغيم وحاجر سقته العوادى حاجرا وغميما (١٦٤)

وقد يعلل نفسه ان يرى «القوم» «أدلجوا» الى غاياتهم «وجيفا» و«رسيما» فيقول :

اعلل نفسي ان ارى القوم أدلجوا وجيفا الى غاياتهم ورسيما (١٦٥)

مثلا يتسنى ان يرى بدلا من روابي حلوان ربي الجزيرة العربية مثل «رضوى» و«ثهلان» ، فيقول :

فيا ليتها كانت ربي عريية مكرمة منهن رضى وثهلان (١٦٦)

اما الكاظمي فانه اوغل في التقليد واحرص على استحضار الماضي ، فطالما وقف على الديار ، ودعا لها بالسقيا :

سقى دار نعيمى الحيا المنسجم وروى ثراها سحاب الديم (١٦٧)

١٦٣- ديوان الشبيبي : ١٤٦ .

١٦٤- نفسه : ٩ - ١٠ .

١٦٥- نفسه : ١٠ .

١٦٦- ديوان الشبيبي : ١٢ .

١٦٧- ديوان الكاظمي : ٢٥٨/٢ ، ٢٤٧ .

وطالما سأل العقيق ولعلما فما اجابا :

اترى العقيق مجاوبا اما سألت ، ولعلما ؟ (١٦٨)

او تذكر عهد حزوى فأهاجت له ذكرياته :

فأذكرتني عهد حُزوى ورب ذكر يهيج ذكرى (١٦٩)

او اقسم بالحجون والمصلى وما ضماه :

يمينا بالحجون وبالمصلّى وما ضم المصلى والحجون (١٧٠)

ولا يقتصر مجال استحضار الماضي على الوجه البدوي انما يتعداه ،
ايضا ، الى وجهه الحضري مثلما يتجلى في استعمال مصطلحات العلوم القديمة ،
وهو ما يبدو ظاهرا في شعر الشبيبي خاصة حين يخوض في موضوعات الحكمة
والاخلاق والفلسفة والعلم والادب وما أشبه ، فهو فيلسوف ، مثلا ، حين
ينظر الى الشعر على انه لفظ ومعنى ، ثم يقرن اللفظ بالجسم والمعنى بالروح ،
ويرى السر في الروح لا الجسم :

معانيك ارواح هياكلها اللغوى وسرك في الارواح لا في الهياكل (١٧١)

وهو من المتكلمين حين يتحدث عن الحسن ، كما يراه ، في صدوره عن الطبع
وسلامة الذوق ، فيقول :

من الطبع والذوق السليم أدلة كفت ناقد الاشياء وضع الدلائل
اذا قام حسن الشيء في حُد ذاته فاثبات ذلك الحسن تحصيل حاصل (١٧٢)

١٦٨- نفسه : ١٥٨/٢ .

١٦٩- نفسه : ١٢٣/١ .

١٧٠- نفسه : ٢٧٤/٢ .

١٧١- ديوان الشبيبي : ٦٣ .

١٧٢- نفسه : ٦٤ .

وهو نحوي حين يخاطب الدهر قائلاً :

يا دهر من لفظك الدهري احسبه
ومن بنائك مشتقا ومنحوتا (١٧٣)

وهو فقيه اذ يقول :

ضَلَّ من عطلوا ، ومن شبَّوه بسواه ، وأخطأ (القَدري)
شيعاً أصبحوا ، (فمعتزلي) ليس يصبو لرأيه (الأشعري) (١٧٤)

هذا الضرب من الشعر يمثل حالة من حالات هجر الحاضر والارتداد عنه الى الماضي ، ويمثل المستوى المباشر للغة التقليد ، فبلاغته في فصاحة الفاظه ، وسلامة عبارته ، وصحة اعاريضه وقوافيه .

اما المستوى الاخر للرؤية التقليدية فيتمثل في نمذجة الحاضر من خلال مناضرتة او مقارنته مع الماضي ، وكأنهما متوازيان . وتجري هذه النمذجة باتخاذ مادة الماضي من : اعلام ، اماكن ، نبات ، حيوان ، ادوات ، مظاهر طبيعية ، اشارات تاريخية ... وما أشبه ، نماذج لقياس الحاضر ، او قرائن لبيانه . فالشاعر التقليدي ، مقتديا بالشاعر القديم ، حين يتذكر دار الحبيب ، مثلاً او مكان اللقاء به ، او يشير الى لازمة من لوازم الحب كأن تكون شجرة او طيراً او كوكباً ... ، فانه يتخذ من ذلك كله قرائن ترمز الى الحبيب ذاته او تدل على مواصفات جماله او تشير الى ما يعانيه الشاعر من حبه ، وعلى ذلك يمكننا ، مثلاً ، تحليل المواصفات النموذجية لجمال المرأة في شعر الكاظمي والشيباني الى مجموعة من القرائن الحسية - التقليدية التي يختلط فيها : النبات (بان ، غصن ، ورد ، نرجس ، تفاح ، مسك ...) ، والحيوان (غزالة ، ريم ، مهاة ، ظبية ، ليث ، حية ، عقرب ...) ، ومظاهر الطبيعة (كوكب ، قمر ، بدر ، شمس ، برق ، كتيب ...) ، وبعض الادوات (دمية سيف ، سهم ، رمح ...) .

١٧٣ - ديوان الشيباني : ٧٥ .

١٧٤ - نفسه : ١١٦ .

هذه التشكيلة التي تتسم بطابعها الحسي ، تتسم ، قبل ذلك ، بكونها اشكالا كلية قائمة بذاتها ، مستقلا بعضها عن بعض ، الامر الذي يجعل علاقتها بالاصل (شكل المرأة) ، علاقة التناظر والمثابفة بين كل جزء على حدة ، وليست علاقة تشكيلة متمازجة الالوان ، متداخلة الابعاد يكمل بعضها بعضا في حالتها الحركة والسكون ، وبعكسه ، فكيف ترى يكون شكل المرأة الذي تتركب من كل هذه المواد المتباينة ؟ انه ، حتما ، في غاية الغرابة والشذوذ . قياساً على ذلك يمكن ان نشير الى بعض المقاييس الموروثة التي اعتمدها الشعر التقليدي باعتبارها المقاييس النموذجية لبيان المعنى ، ومن ثم بلاغته كذلك .

لقد ارتبطت الجبال بالهول والرسوخ وقوة التحمل ، والكازمي يشبه هول موج البحر الذي ركبه بجبال شرورى وهي تتقلع :

يطالغنا من كل فج ، كأنه جبال شَرَّوْرى اصبحت تتقلع (١٧٥)

وقارن قوة التحمل لدى الانسان العظيم بما لا يطيقه يذبل وثير :

ولربما حمل العظيم من الورى مالم يطقه يَكْدْبُل وثِير (١٧٦)

اما الشيبى فقد حمل من الهم ما يجهد متن « رضوى » ويهبط جبلي « حنين » :

حملت الهمَّ يُجهد متن رَضْوَى ويهبط حمله جبلي حُنَيْن (١٧٧)

وعليه ، فالجبل في فخامته وقوته ورسوخه يقترن ، عند الكازمي ، بسعد زغلول ، فكان امه حين ثكلته قد ثكلت هذه الجبال جميعا :

ثكلت رضوى تعالى ويذبل وجرأء (١٧٨)

١٧٥- ديوان الكازمي : ٤٩/١ .

١٧٦- نفسه : ٢٠٧/١ .

١٧٧- ديوان الشيبى : ١٥١ .

١٧٨- ديوان الكازمي : ٢٨٣/١ .

ومن الحيوان يعد « الاسد » نموذجاً للبسالة والجرأة والاقدام ، اما الذئب فيرتبط بالضراوة والمباغطة وسرعة الفتك ، في حين يرد الغزال معادلاً للمرأة في جمال اعضائها ورشاقة حركتها ورقتها^(١٧٩) . بينما تقتزن الحيات بالاختلاس والترويع واضمار الشر^(١٨٠) ، وتقتزن الجن والغيلان والسعالى باثارة الفزع والرعب^(١٨١) . اما الطيور فترمز الجوارح منها الى العلو وشدة الانقضاض ، وهي كذلك علامة من علامات الحرب^(١٨٢) ، وما سواها ، كالحمامة ، مثلاً، فانها ترمز الى مناجاة من يفتقد الفه ، او من يؤثر هناة العيش على مكابدة تباريح العشق ، وربما وجد الشاعر شبيهاً بين خفق جناحها وخفقان قلبه^(١٨٣) . اما القطاة فترمز الى سرعة الاهتداء الى المكان ، وانتظام السير . ويذكر البلبل والهزاز والعنديل مرتبطين بجمال الصوت وحسن التغني^(١٨٤) . اما الكواكب فترمز الى البعد والرفعة والوضاءة والسناء ... وهكذا^(١٨٥) .

هذا المستوى الخارجي للعلاقات بين الاعيان والالوان ، والهيئات والابعاد في الشعر التقليدي ، لا يقتصر على المادة الحسية فيه ، انما هو كذلك ، يجسد صفات ومعاني الحاضر برموز ذات تعينات نموذجية ماضية ، أسبغ عليها التاريخ مسحة من المبالغة والتهويل ، ويتجلى ذلك في الاعلام خاصة ، فمولود مخلص في الشجاعة ، هو « عنترة » قد بعثه الله من جديد :

بعث الله فيك عنترة اليو م يحامي عن عزه ويذود^(١٨٦)

١٧٩- ديوان الكاظمي : ٥٦ ، ٥٥/١ .

١٨٠- نفسه : ١٣١/١ ، ١٢١ ، ٢٨١ .

١٨١- ديوان الشيببي : ١٥٨ .

١٨٢- ديوان الكاظمي : ٦٦/١ ، ٧٩ ، ٦٤/٣ .

١٨٣- ديوان الشيببي : ٤١ .

١٨٤- نفسه : ١٧٢ .

١٨٥- ديوان الكاظمي : ١٩٥/١ ، ٦٠٢ ، ٢٢٣ . ديوان الشيببي : ٥١ .

١٨٦- ديوان الكاظمي : ١٧٦/١ .

وسعد زغلول هو « المنصور » في حسن القيادة ، وهو الذي اعاد مجد
« عاد وشداد » :

والقائد المنصور في يومه أسراه كانوا أمس قوادا
انت الذي جدد مجد الالى قد غبروا : عادا وشدادا (١٨٧)

والرئيس الامريكي ويلسن هو « المسيح » في حبه للسلام ، لولا مخافة
التكفير :

قلت الرئيس ، وانت ذاك ، ولم أقل أنت المسيح مخافة التكفير (١٨٨)

وجمال باشا السفاح لا يقاس بـ « نيرون » في قسوته :

فاذا رجعت الى (جمال) وفعله ألفت نيرونا رقيق فؤاد (١٨٩)

والملك عبدالله ليس بدرا او نجما ، بل هو « نور » جمع بين سنا النبوة
والامامة :

لاقلت : انت البدر او نجم السما فالبدر يكسف والنجوم تغور
بل انت نور ، كل شيء تنمحي آثاره ، والنور ذاك النور
لا غرو ان سنا الامامة كله وسنا النبوة في سناك ينير (١٩٠)

حتى الحبيبة لا بد ان تحمل اسما من تلك الاسماء التي شاعت في الادب
القديم ، فحبيبة الشيبى ، مثلا، هي « ليلي (١٩١) - البدر » (١٩٢) ، وحبيبة

١٨٧- نفسه : ١٧٥/٢ .

١٨٨- ديوان الكاظمي : ١٧٦/١ .

١٨٩- نفسه : ٩٧/٤ .

١٩٠- نفسه : ٢٠٥/١ .

١٩١- ديوان الشيبى : ١٣٤ ، .

١٩٢- ديوان الكاظمي : ٤٣/٢ .

الكاظمي هي « أميم - اخت ريم النقا » ، وقد قاسى في هواها ما لم يقاس
 « كثير » . وقياسا على ذلك فمحمود سامي البارودي « جرول او ليبد » (١٩٣)،
 ومدينة صيداء هي : « الفردوس » ، ثلجها : شيب، ايامها : محجلة غر، موقعها
 من البحر : موقع القلادة من النحر ، وهكذا (١٩٤) .

٢

مثل هذه الرؤية التقليدية لا تهدف الى التأثير من خلال اعادة تركيب
 الاشياء عن طريق خلق علاقات جديدة بينها ، بل تقتصر في رؤيتها على اعادة
 او ايضاح علاقات ماضية ، من خلال نمذجتها وتحويلها، فالكاظمي ، لا يرى في
 الامير عبدالله، الا انه « آمر يلدز » ، له « تاج وسرير اسماعيل » ، ولعاصته
 « جلال الحمراء » وله فيها « سنا هارون في دار السلام » ، وهكذا .

فكان آمر يلدز بك طالع	والدهر ممثّل له مأمور
وكان اسماعيل عاد لملكه	والتاج تاج والسرير سرير
وكانما الحمراء عادت مرة	اخرى وعاد جلالها المنظور
وكانما دار السلام بدا بها	هارون فاقتبست سناها الدور (١٩٥)

مثل هذه الرؤية، تتمثل ، بلاغيا، في بيان المعنى عن طريق التشبيه، اساسا،
 ثم المجاز والكناية ، من حيث كونها طرقا لتوكيد بيان الحاضر بالماضي
 واقتران احدهما بالآخر من جهة ، وكونها سبلا لاداء « المعنى الواحد »
 باساليب عدة وطرائق مختلفة (التكرار) ، من جهة اخرى، ولذلك فالشعر
 التقليدي لم يكد يتجاوز ، على مستوى البيان ، تلك الانماط المعهودة من
 التشبيهات والمجازات والكنائيات التي حفل بها الادب القديم عادة ، خصوصا
 في تلك الاغراض التي ظلت باقية منه في دواوين شعراء هذا النهج .

١٩٣ - نفسه : ١٠٠/٢ .

١٩٤ - ديوان الشبيبي : ١٦٦ - ١٦٧ .

١٩٥ - ديوان الكاظمي : ٢٠٤/١ .

لقد ظلت التشبيهات التقليدية التي درج على تداولها القدماء تتردد
اصداؤها في شعر النهج التقليدي ، فالشبيبي حين يشبه استنفار جيوش
الحرب العالمية الاولى الى الموت ، لا يجد ما يشبه به مشيها في انتظامه واهتدائه
الى الهدف الا مشي القطا الكدر، يقول :

فيالق حين استنفرت مستجاشة

مشت للردى مشي القطا الكدر أو أهدي (١٩٦)

ومن جهة اخرى ، فالكاظمي حين يصف سرعة جري الخيل في الحرب
يشبهها بذئاب الغضا ، اما في السلم فهي كبيض العذارى ، او هي كسرب المها
تارة وكسرب القطا تارة اخرى :

يتسابقن للمغار ولا يُحجمن	في كل غارة شعواء
كذئاب الغضا عواسل في القاع	خماس البطون والأحشاء
ولدى السلم مثل يبيض العذارى	يتراين من فروج الخباء
او كسرب المها حسن بجرس	فنصبن الآذان للاصغاء
او كسرب القطا اذا جيء للور	دبها أو صددن بعد رواء (١٩٧)

فالتشبيه المتعدد قد استخدم ، هنا، ابتغاء تنويع أوجه التعبير عن معنى واحد
هو « صفة الخيل » ، من دون ان يجاوز التشبيهات التقليدية التي دارت على
وصف الخيل في الادب القديم ، وتلك هي المهمة الجوهرية للتشبيه في هذا
الشعر ، بل ان التشبيه قد يتحول احيانا ، الى مجرد « مبالغة او تهويل » ،
يكاد يكون المشبه هو المشبه به في الوقت ذاته ، بحيث يفقد التشبيه حتى
وظيفته التقليدية ، ويكاد يقتصر على « تشبيه الماء بالماء » تقريبا، وذلك كقول
الكاظمي :

١٩٦- ديوان الشبيبي : ١٦ . وفي ديوان الكاظمي امثلة كثيرة : ٣١/١ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٥٦ ، ٧٠ .

١٩٧- ديوان الكاظمي : ٥٨/١ .

بأسود مثل الاسود اذا ما زارت تترك الزئير طنيناً^(١٩٨)

او قوله :

بيدور مثل البدور ولكن ميزتها نواظر وقدود^(١٩٩)

وضمن هذا النزوع الى التقليد يندرج ، ايضا ، اسلوب ، « التفريع » الذي هو ، في غايته ، تشبيه تفصيلي يرمي الى بسط صورة المشبه به وتفصيل خصائصها ، وصولا الى تفصيل المشبه عليها ، وهو اسلوب عرفه القدماء كالنابغة والاعشى^(٢٠٠) مثلا ، ويعد أمانة على تطور اسلوب التشبيه واتساع ابعاده ، بيد ان شعراء النهج التقليدي لم يجاوزوا طريقة القدماء ، فالشبيبي مثلا ، يشبه من يبتز المال الحرام بالذئب الجائع الذي يتعرض لقطيع آمن فيروعه ويفتك به دون رحمة :

وما طاور ثراع الوحش منه	عمكس سحب الذيل الرفلا
يحلد منه آزمة ، ويلوي	ذرعاً - لاتملّ البطش - فتلى
تعرض للقطيع وقد ترامى	على زرقاء تعطي الري نهلا
فروع سربها نهباً مباحاً	وفرق منه بعد الجمع شملا
والقى في يرائسه أغناً	كسا أبشارهن دماً مطلاً
يعجّ فيستفز فؤاداً أمّ	رمت لعجيجه نظراتٍ ثكلى
بأعدر منك اذ تبتز مالا	يحترمه النهى ، وتراه حلاً ^(٢٠١)

١٩٨- ديوان الكاظمي : ١/ ١٦٩ ، وانظر : ٥٦ ، ١١٩ .

١٩٩- نفسه : ١/ ١٧٥ .

٢٠٠- ديوان النابغة الذبياني : ٢٦ - ٢٧ . ديوان الاعشى الكبير ، شرح وتعليق : محمد محمد حسين ، دار النهضة العربية - بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٠٧ .

٢٠١- ديوان الشبيبي : ١٢٢ .

هذا التشبيه الدارج ، حاول الشيببي تطريته ، فعمد الى اسلوب التفریع ، فعرض لوحة تفصيلية لذئب كاسر يتعرض لقطيع آمن ، لكن هذه اللوحة ، حين غرقت في التفصيلات ، فقد كادت ان تفقد صلتها بالمشبه وتستقل بنفسها عنه ، وتصرف المتلقي الى متابعة تفصيلات اللوحة ، والتعرف الى لغتها الموشاة بالغرابة ، واهمال ماعدا ذلك .

اما البعض من تلك التشبيهات التي تحمل نزوعا نحو التجديد ، فانها ، على ندرتها ، لا تبدو ثمرة معاناة وجدانية قدرما يطغى عليها الجهد العقلي المتكلف ، كما هو الامر في قول الشيببي :

كان الفصون وقد أزهرت تباشير عالمنا المقبل
كان الدياجي وقد أدبرت خرافات عالمنا الاول (٢٠٢)

او قوله في مرتفعات حلوان :

كان رواسيها مدافن شيدت وقد دفنت فيها قرون وأزمان
كان سكون الموت خيم فوقها ولولاه لم تنسج من الثلج اكفان (٢٠٣)

اما المجاز فلا تكاد مهمته تختلف كثيرا عن التشبيه الا في زيادة توكيد الصلة بين طرفي التشبيه وتقوية تشخيصها ، والمبالغة في اقتران احدهما بالآخر ، ولكن دون الخروج على الطبيعة التقليدية للاستعارات والمجازات المعهودة في الشعر القديم ، فقد ظل وجه المرأة ، مثلاً ، بدراً ، وقدها رمحاً ، وطرفها صارماً ، وثغرها برقاً ، وريقها خمراً ، وخدها ورداً ، وطرتها عقرباً ، وشعرها المنساب أرقم ، لها رقة الظية وغلبة الاسد وهكذا . يقول الشيببي :

ضعفت على « بدر » توطن كلّه وقد كنت ضرغاما تقيّل غابا (٢٠٤)

٢٠٢- ديوان الشيببي : ١٧٢ .

٢٠٣- نفسه : ١٢ .

٢٠٤- ديوان الشيببي : ١٥ ، ٤٠ ، ١٢٥ .

يجبون وخز النجل وهي « صوارم » وطعن القدود الهيفوهي « رماح » (٢٠٥)

يامن تعرض « ثغره » لي باسماء
اغويتني فرأيت « ظبيا اغفرا »
لك « وفرة » سابت فكانت « ارقما » او « طرة » لويت فكانت « عقربا » (٢٠٦)
ويقول الكاظمي :

تالله ما فعلت بنا « ييض الظبي » أفعال هاتيك « اللحاظ السود »
يا ليتني قضيت عمري كله ما بين « خمرلى » و « وردخدود » (٢٠٧)
هذا فضلا عن الاحتفاظ بتلك الاستعارات ذات الطبيعة البدوية الطاغية ،
كقول الشيببي :

الخير يضلح والشر القرين له مشمر ، مشيه التقريب والخبب (٢٠٨)
وكقول الكاظمي :

تألف اهل العزم في كل بقعة وقد عقروا الأضغان عقر السوائم (٢٠٩)
وقوله :

وملكت أرسان الامو ر ورضت مصعبها الحرونا (٢١٠)

اما الكناية فربما كانت اكثر اساليب البيان جنوحا الى التقليد ، فقد
استعيدت الكنايات القديمة ذاتها ، تلك التي تحولت ، من كثرة الاستعمال ،
الى ما يشبه الدلالات الحقيقية على المكني عنه ، او وصفه ، تماما كتلك
المجازات المتحجرة التي اطفأ توهجها تقادم الزمن حتى غدت أشبه بالترادفات ،
وعليه ، فابنة العنقود ، مثلا ، لم تعد أكثر من مرادف للخمرة في قول الكاظمي :
أما ومبَسِّمِها الشهي لثَغْرُها أشهى اليّ من ابنة العنقود (٢١١)

٢٠٥ ، ٢٠٦ - ديوان الشيببي : ٥ ، ٤٠ ، ١٢٥ .

٢٠٧ - ديوان الكاظمي : ٣٥/١ .

٢٠٨ - ديوان الشيببي : ٦٨ .

٢٠٩ ، ٢١٠ - ديوان الكاظمي : ١١٧/١ ، ٥٨/٢ .

٢١١ - نفسه : ٣٤/١ .

كما ان « ربات الحجال » هي مرادف للنساء في قول الشيبني :
وأرباب الحجال لهم حقوق كنسبتهم لربات الحجال^(٢١٢)

في حين قد تكون: ربا المخلخل، خمص الوشاح ، رطب الذيل، وامثالها، صفات
للمكني عنه في مثل قول الكاظمي :

فمن كل مغناجة المقلتين ربا المخلخل خمص الوشاح^(٢١٣)
في زمان طلق المحيا، أنيق رطب الذيل ، يانع الانحاء^(٢١٤)

وهكذا يتضح ان شعراء هذا النهج انما استخدموا اساليب علم البيان
وسيلة لايضاح وتشخيص رؤيتهم للحاضر ضمن العلاقات التقليدية الماضية ،
وليس لان هذه الاساليب ضرورات جمالية لاغنى عنها في ابداع وتشكيل
رؤية جديدة للحاضر ، اي انهم استخدموها باعتبارها جزءا من بنية الشكل
التقليدي ليس غير . وعلى الشاكلة ذاتها استخدموا « التكرار » ايضا، باعتباره
اسلوبا بيانيا معروفا في الشعر القديم ، وهو، فضلا عن تأثيراته الخطائية –
الايقاعية ، يرمي الى تقوية المعنى ووضوحه ، لذلك حفل شعرهم بالتكرار
سواء منه الملفوظ ام الملحوظ ، فهناك التكرار الخطابي – الانشائي الذي
يعرض للمعاني الاجمالية العامة ذات الطابع العاطفي – التقليدي عادة ،
كموضوعات الحب والثناء والحماسة والمديح^(٢١٥) ، والتي يستدعيها الشاعر
اما بتكرار قرائن عينية تشير اليها (اعلام ، مواضع ، وما أشبه)، ومثاله تكرار
كلمة « اللوى » في قول الكاظمي :

أيامنا بلوى الاجارع عودي ليروق لي عيشي ويورق عودي
هل بعد أيامي بمُعرَجِ اللوى من ذاكر عهد اللوى وزر ود ؟^(٢١٦)

٢١٢- ديوان الشيبني : ١٠١ .

٢١٣ ، ٢١٤- ديوان الكاظمي : ٨٧/١ ، ٥٦ .

٢١٥- المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها : ٧٣/٢ .

٢١٦- ديوان الكاظمي : ٣٥/١ .

ومثله من التكرار الملحوظ قوله :

على مسقط الرمل من عالج وفي بطن نجد فنقب الغُويّر
وفي مربوط الجزع من ذي سَلَم فوادي النقا فثنايا العلم^(٢١٧)

او قول الشيببي :

(بردى) وأودية (الفرات) و(دجلة) و(النيل) غص بمائك الورد^(٢١٨)

واما بتكرار صيغ انشائية متداولة كقول الشيببي :

الوداع الوداع يا آل عثما ن فقولوا لنا الوداع الوداع^(٢١٩)

ومثله من التكرار الملحوظ قوله :

أما استجشيت كما شتتم كتائبنا
حتى تفيض منها السهل والجبل ؟

أما مشت تذرع الدنيا ؟ اما انقطعت
بها المتايه والفيطان والسبل ؟

أما أطاعوا ؟ أما بروا ؟ أما عطفوا ؟
اما احتفوا بمواليهم ؟ اما احتفلوا ؟^(٢٢٠)

ولقد بلغ من ولع الكاظمي بالتكرار حدا جعله يكرر كلمة « ثكلت » ثماني عشرة مرة متتالية^(٢٢١) ، وكلمة « لهفي » أربع عشرة مرة متتالية^(٢٢٢) تشبها بما كان يفعلهُ القدماء^(٢٢٣) .

٢١٧- نفسه : ٢٥٨/٢ .

٢١٨- ديوان الشيببي : ٣٣ .

٢١٩- نفسه : ٢٤ .

٢٢٠- نفسه : ٢٨ .

٢٢١- ديوان الكاظمي : ٢٨٣/١ - ٢٨٤ .

٢٢٢- ديوان الكاظمي : ٣١٣/٢ - ٣١٤ .

٢٢٣- المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها : ٥١/٢ - ٥٢ .

مثل هذا الولع بالتكرار كان قد افضى الى ضرب من التكرار التفصيلي،
 منه مايقوم على تكرار الكلمة او مايقاربها في الاشتقاق ، وهو الملقوفذ، ومنه
 مايقوم على استخدام الكلمات المترادفة او المتشابهة في المعنى ، وهو
 الملحوظ (٢٢٤) . وهو يرمي الى تقرير المعنى وتفصيله من اجل تهويله والمبالغة
 فيه الى حد الوقوع في اسر الرتابة المملة ، ويكثر عند الكاظمي خاصة ، فقد
 كرر عبارة « مات الامام » اكثر من تسع مرات (٢٢٥) . ومن التكرار الذي
 يجتمع فيه الملقوفذ والملحوظ قوله :

أو لم اكن قطاع كل مفازة	بحديد عزم فل كل حديد ؟
أو لم أكن حلال كل عويصة	بسديد فكر فوق كل سديد ؟
أو لم أكن طلاع كل ثنية	برفيف ألوية وخفق بنود ؟
أو لم أكن خواض كل عماية	جلت عن التبيان والتحديد ؟ (٢٢٦)

ان الركون الى انماط لغوية جاهزة قد جعل شاعراً ، كالكاظمي ؛ لا يطيّل
 النظر كثيراً بشعره ، ربما لايجد بأساً في ان يستعيد مثل هذه الانماط في
 المناسبات المتشابهة بحيث نجد البيت ؛ بعضه أو كله ، وقد اعيد خلال
 القصيدة الواحدة ، او في قصائد مختلفة ، ففي قصيدة « عمل المرء قدره
 المحدود » يرد هذا البيت :

نبض البرق عن محياك يروي خبر البدر ، واستهل البريد (٢٢٧)

ثم نراه يبدأ القصيدة التي تليها مباشرة وهي « ذكرى فتح القدس » بقوله :

نفض البرق واستهل البريد وشأ الرهو منها التوحيد (٢٢٨)

٢٢٤- نفسه : ١١٦/٢ .

٢٢٥- ديوان الكاظمي : ٣١٤/٢ - ٣١٥ .

٢٢٦- ديوان الكاظمي : ٣٥/١ .

٢٢٧- نفسه : ١٧٧/١ .

٢٢٨- نفسه : ١٧٨/١ .

وفي قصيدة « هذا الحسين » يرد هذا البيت مكررا بعد عشرة ايات من قوله :
أين المفلَّحُ بُردَه من عرضه ممن تردى بالفضائل واكتسى؟ (٣٢٩)

أو هو قد يكرر البيت ، ولكن بعد ان يبدل القافية لتناسب روي القصيدة الجديدة ، كأن يقول في قصيدة « سيرى المبطلون » :

بأسودٍ مثل الاسود اذا ما زارت تترك الزئير طيننا (٣٣٠)

ثم يقول في قصيدة « أمط الكرب واكشف الغماء » :

بأسود مثل الاسود اذا ما زارت تترك الزئير عواء (٣٣١)

وإذا كان هذا التكرار يذكرنا بنظيره في الشعر القديم ، فان الانحدار الى التفصيل النثري يذكرنا بنثرية العصور العباسية وما تلاها ، يقول الشبيبي :

ويا عالم الافلاك غيرك المدى ؟	وهل أثرت فيك العصور القوائت ؟
وهل فيك مثل الارض عاد وعادل	وواف ورواغ ، وراض وماقت ؟
وهل فيك من يحيا حياة جديدة	ومندرس رث العوائد مائت ؟
وهل فيك حيران وآخر مهتد ؟	وهل فيك هدار وآخر صامت ؟
وهل فيك من يجلو سنا الشمس حجة	ويغمطها منه الجحود المباهت ؟ (٣٣٢)

وقد يبلغ الجنوح الى التفصيل ، من غير طريق التكرار ، حد السقوط الكامل في النثرية ، كقول الكاظمي :

والبرايا اثنان : اما سميع يرقب المرتأى ، واما شهيد
فكذلك الدنيا : فيوم (نحوس) يصطلى جمره ، ويوم (سعود) (٣٣٣)

٢٢٩ - ديوان الكاظمي : ٢٨٠/٢ .

٢٣٠ ، ٢٣١ - نفسه ١٦٩/١ ، ٢٨٧/٢ .

٢٣٢ - ديوان الشبيبي : ٧٣ .

٢٣٣ - ديوان الكاظمي : ١٧٨/١ .

وكتول الشيببي :

اني ظرت ابن جهل وابن معرفة والجهل في الناس كالعرفان مقسوم
اذا هما اثنان : مرفوع ، فمنخفض الى الحضيض ، وموجود فمعدوم (٢٣٤)

ومثل ذلك ما يرد في ختام او اثناء بعض القصائد مما يذكر بلغة الرسائل
والادعية ، كقول الشيببي :

يارب فاجعل عرى الاسلام محكمة وهب لنا منك تعزيزا وتمكيناً (٢٣٥)

او قول الكاظمي ، وقد جمع بين النثية والتكرار :

فاسلم وكن للقريض ملجأ واسلم وكن للقريض ذخرا (٢٣٦)

٣

يمكن ان نقرر - بناء على ماسلف - أن بلاغة المضمون في الشعر
التقليدي ، انما تتجلى ، اساسا ، في « وضوحه - بيانه » . وعليه ، فان
بلاغة الشكل تتمثل في تحقيق مبدأ « الفصاحة » ، على صعيد اللفظ ، و
« وضوح الدلالة » على صعيد العبارة .

ان مبدأ الفصاحة هذا يمثل ، بلاغيا ، الوجه الآخر لمبدأ « الصحة » ،
لغويا ، ذلك ان مقياس وضوح الدلالة في الالفاظ انما يقوم على اساس
صحتها في المعجم ، وبما ان الالفاظ تستمد صحتها اللغوية من قدمها ، اي من
صحة استعمالها في الادب القديم ، فانها تستمد « فصاحتها » ، كذلك ، من
طريقة استعمالها في هذا الادب ، مع مراعاة شروط الفصاحة التي قررها
البلاغيون (٢٣٧) . على ان تمكن نزعة التقليد لدى شعراء هذا النهج ،

٢٣٤- ديوان الشيببي : ٥٧ .

٢٣٥- ديوان الشيببي : ١٨٩ .

٢٣٦- ديوان الكاظمي : ١٢٧/١ .

٢٣٧- سر الفصاحة : ٥٤ وما بعدها .

والنظر الى الكلمة على انها مجرد وسيلة لاداء المعنى ، اضافة الى الخضوع لنظام ايقاعي صارم ، كل ذلك قد ادى الى شيوع الترادف ، والتكرار والوقوع في الاغراب ، والنثرية ، وركوب الضرورة احيانا ، بما تنطوي عليه من خروج عن مبدأ « الصحة » اللغوية احيانا ، والذي هو ، في الوقت ذاته ، خروج عن مبدأ « الفصاحة » ايضا •

اما بلاغة العبارة التي تتمثل في وضوح الدلالة على المعنى ، حقيقة او مجازا ، ايجازا او اطنابا ، تقدما او تأخيرا ، فانها تمثل الوجه الاخر لمبدأ الصحة النحوية (الاسناد - الاعراب) ، والذي يتجلى ، بلاغيا ، في اسلوبى الخبر والانشاء • ولما كان الشاهد على الصحة النحوية انما يتجلى ، اساسا ، في اسلوب الادب القديم ، فان الشاهد على وضوح الدلالة في الشعر التقليدي انما يتجلى في احتذاء نموذج اسلوب الصياغة القديم ، والنسج على منواله ، وعليه ، فبلاغة هذا الشعر تقترن بمستوى مجاراته لاساليب الادب القديم وترديد اصداؤها وتضمينها احيانا ، مع مراعاة استواء النسج وجزالة التركيب - الايجاز ، وهو ما يتجلى في شعر الشيبى ، أو التردد ، احيانا ، بين القوة والضعف ، والتفصيل والتكرار - طول النفس ، وهو ما يظهر في شعر الكاظمي •

٤

اما بلاغة الايقاع فتتمثل في تنعيم وموسقة البيت والقصيدة بنوع محدد من الفواصل الصوتية (التفاعيل) التي تتماثل كما وزمنا ، في صدر البيت وعجزه ، وتنتهي بلازمة موحدة تتكرر في نهاية كل بيت في القصيدة ، عادة ، هي القافية • هذا النظام الايقاعي المقرر يشبه آلة الموسيقى التي يستطيع العازف الموهوب ان يوقع عليها ابداع الالحان ، بينما لا يستطيع سواه ان يجاوز المعتاد المكرور منها • كذلك يستطيع الشاعر المبدع أن يسمع من خلال نظام الايقاع المقرر صوته الخاص بصفائه واصالته وتنويعاته ، بينما يحيله الشاعر المقلد الى نمط من الايقاعات الرتيبة التي تتكرر من أول القصيدة الى آخرها ، والتي تبعث

على الملل والسآمة، وهو ما فعله شعراء هذا النهج^(٢٣٨). فقد اتخذوا من الايقاع اطاراً لتنظيم شكل المعنى، اي ان الايقاع، في هذا الشعر، يمثل الطرف الأبعد لاهتصال الشكل عن المضمون، فاذا كانت الكلمات هي « شكل » الدلالة على المعنى، فان الايقاع هو « اطار » تنظيم الكلمات على هيئة مرتكزات صوتية ثابتة ومتماثلة في شطري البيت، بحيث تظل تتكرر في سائر ابيات القصيدة، بمعزل عن طبيعة الفكرة وحركة تناميها وما يعرض لها من تحولات داخل القصيدة، حتى يمكن القول: ان هؤلاء الشعراء ما كانوا « يدققون النظر في اختيار اوزان قصائدهم »، فهم أشبه بحاطب ليل يجمع الحسن الى السيء دون تفرق^(٢٣٩)، حتى لقد رثا الكاظمي سعد زغلول بقصيدة من بحر « المجتث »^(٢٤٠) وهو من الابحر القصار التي تحسن للاطراب والامتع عند القدماء، لللحزن والرثاء^(٢٤١)، وكذلك فعل حين مدح سعدا وعدد مآثره في قصيدة من بحر « المقتضب » الثاني^(٢٤٢)، وهو بحر راقص لا ينطوي على شيء من فخامة المديح ووقاره^(٢٤٣).

لقد ترتب على اتخاذ الايقاع « نظاما » يفرض على القصيدة من خارجها أن اهتمل شعراء هذا النهج العناية بجرس الالفاظ والاهتمام بدرجة اندفاعها الصوتي والايقاعي عند النظم، بما يعمق من دلالاتها ويعني من تأثيراتها حتى ليكاد « الاهتمام بالجانب الصوتي عندهم يكون معدوما »، وقد تجلّى ذلك، فضلا عن استعمال الغريب والكلمات الاجنبية وشيوع اسماء الاعيان، في اختلال التوازن بين اصوات (جرس) الكلمات داخل البيت بدرجة تعيق تدفق المعنى وانطلاقه، وتحبسه في حلقات (دوائر)

٢٣٨ ، ٢٣٩ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٣٢ - ٢٥٤ ، ٢٥١ ، ٢٤١ .

٢٤٠ - ديوان الكاظمي : ٢٨٣/١ .

٢٤١ - المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها : ٩٩/١ .

٢٤٢ - ديوان الكاظمي : ١٩١/٢ .

٢٤٣ - المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها : ٨٩/١ - ٩٠ ، ٩٢ .

مغلقة ، كما هو الشأن في هذه الصيغة الثقيلة التي جاء عليها قول
الكاظمي مثلاً :

اتم بنو كاشفي الجلّي الألى صبروا (٢٤٤)

او قول الشيبني :

اذا اخترق الأوهاد دَكْكَدْكَ متنها اوافترع الأطواد ضعضعها هَدَّ (٢٤٥)

وكما هو الشأن في تلاحق حرف (الكاف) في صدر بيت الكاظمي ،
والتكرار العقيم في عجزه :

ليكن كلنا كما كان قحطان ابو جدنا وجد ايننا (٢٤٦)

ومثل ذلك تلاحق (الراءات) في قوله :

ياايها البطل الفياض مربعه فيغير روضك شعري غير مرتاد (٢٤٧)

ومن هذا القبيل ايضا تكرار كلمات من مادة لغوية واحدة ، كقوله .

هل علم الجاهلون يوما : من لام غير المثلّم ليما ؟ (٢٤٨)

ومن جهة اخرى ، فان تحول الايقاع الى « اطار » ينبغي ملاحظه
بما يفي بطبيعته المقررة (الآلية) من الكلمات ، قد جعله بنظر شعراء
النهج التقليدي ، جزءا لا يتجزأ من صحة بناء البيت الشعري وبلاغته ، حتى
ان الالتزام بقواعد الايقاع كثيرا مايقدم على الالتزام ببلاغة لغة الشعر

٢٤٤ - ديوان الكاظمي : ١٠٨/١ .

٢٤٥ - ديوان الشيبني : ١٧ .

٢٤٦ - ديوان الكاظمي : ١٦٩/٢ .

٢٤٧ - ديوان الكاظمي : ١٦٩/٢ .

٢٤٨ - نفسه : ١٦٥/٢ .

بحيث لا يجد الشاعر بدا من الالتجاء الى مستوى لغوي ركيك من أجل الا
ينكسر الوزن او تضطرب القافية * هذه الركة تتجلى حيناً في الاستخدام
غير الدقيق للغة بما قد يؤدي الى تلوث اللغة وتهجينها ، كاستعمال الشيبيني
كلمة « مثنى » بمعنى « ثمين » في قوله :

فكم اتنى - والاماني ضلة - وأقتل فيها الوقت ، والوقت مثنى (٢٤٩)

او استخدام الكاظمي الفعل « فادى » بمعنى « فدى » في قوله :

وليحي زغللول وانصاره ومن وقى زغللول او فادى (٢٥٠)

اما في نطاق الصياغة فقد جر هذا الاتجاه الى الجور على وضوح
المعنى ، اذ قد يضطر الشاعر ، لكي يفي الايقاع حقه - الى عسف البيت
بالحذف حيناً كقول الكاظمي :

واققص منها ان عصتك ولم تكن لك مثلما (٢٥١)

او قول الشيبيني :

لقد فسلت اوهامنا وتخاذلت من الموت لم يفشل ولم يتخاذل (٢٥٢)

وبالزيادة حيناً كقول الكاظمي :

قد آن من أن يقول الصادقون لنا ان الزمان بأمر الشرق قد صعد (٢٥٣)

٢٤٩- ديوان الشيبيني : ١٢٩ .

٢٥٠- ديوان الكاظمي : ١٧٥/٢ .

٢٥١- ديوان الكاظمي : ٣٠٢/٢ .

٢٥٢- ديوان الشيبيني : ٦٥ .

٢٥٣- ديوان الكاظمي : ١٥٠/٢ .

او التلاعب في استعمال الادوات كقوله ايضا :

كالرمح الا انه لا يلتوي والسيف الا انه لم يغمد (٢٥٤)

فالسباق يقتضي نفي الفعل (يغمد) بـ (لا) ، لكن الشاعر اضطر
لنفيه بـ (لم) ، مجازة للسباق ، من اجل ان تستقيم له حركة الروي .

لقد ترتب على هذا القصور في التعبير ، سقوط في صياغات معقدة
ومتعاضلة على غرار قول الكاظمي :

ما كان ذو عزم يضام ولا هذاك من هذا بدا يئل (٢٥٥)

او قوله :

رب نفس تموت فيك لتحريك أنفس تحيا لكي ترديك (٢٥٦)

هذا ، في حين قاد الجنوح نحو التفصيل الثري الى مزيد من الزيادات
والجمل الاعتراضية التي لا قيمة لها سوى حشو الاطار الايقاعي للبيت ، من
قبيل قول الشيبني :

ما يَرجى - ليت شعري - والد اهل التعليم عند الولد ؟ (٢٥٧)

او قول الكاظمي :

ليت امي ، اذ بشرت بغلام - بعد لا ي - لا بُشّرتْ° بغلام (٢٥٨)

٢٥٤ - نفسه : ٦٩/٢ .

٢٥٥ ، ٢٥٦ - ديوان الكاظمي : ١٤٦/١ ، ٣٤١ .

٢٥٧ - ديوان الشيبني : ٨٢ .

٢٥٨ - ديوان الكاظمي : ٢١١/١ .

وكثيرا ما تطفئ الجمل الاعتراضية على اصل البيت جملة ، كقول
التبببي :

أَتَمَّ - مُتَّعْتُمْ بالسَّوْدُورِ - ياشباب اليوم - اشيأخ الغد (٢٨٩)

مثل هذه الزيادة ، قد تبلغ حدا من الافاضة بحيث لا يتسع لها اطار
البيت الواحد فتجاوزته الى الذي يليه ، وربما انتقلت الى البيت الثالث ،
ومثال هذا التضمن قول الكاظمي :

بخلت ، فقلت ، وجرم وجدي في الحشا ذاك ، ولما ينته لخمود :
جودي علي ، وان من برح الجوى قولي لها ، وهي البخيلة ، جودي (٢٦٠)

او قوله :

ومتى اعتلى الرهج المثلثا ر ، وطبق الافق الضباب
وغدا به وجه المنو ن مقلصا عنه النقاب
جلوا القساطل بالقسا طل حضرا من حيث غابوا (٢٦١)

٥

هكذا تبدو القصيدة التقليدية ، وليس لها محور تدور عليه ،
او اصل تنفرع منه بحيث تظل امتداداتها - في توترها ولينها ، في علوها
وهبوطها - مرتبطة به مهما ابتعدت عنه ، انما هي ، بدلا من ذلك ، تبدو
ضربا من تساوق الافكار التي يجمع الشاعر بعضها الى بعض بالاستئناف
او العطف (الفصل والوصل) ، ضمن اطار الايقاع الواحد ، وعليه ،
فهي قابلة لان يزداد عليها او يحذف منها دون ان يخل ذلك بوحدة بنيتها ،
فكانما هي بركة راكدة لا يسوج منها ابعاد من سطحها ، بمعنى ان حركتها

٢٥٩ - ديوان الشبببي : ٨١ .

٢٦٠ ، ٢٦١ - ديوان الكاظمي : ٣٤/١ ، ٨٠ .

الكلية لاتعدو حركة سطحها فقط . هذا السطح — الشكل هو وجه القصيدة .
فهو أهم مصدر لتأثيرها في السامع ، وعلى الشاعر ، لكي يزيد من تأثيره . أن
يعنى بتزيينه بألوان من الصنعة ، وكذلك فعل شعراء هذا النهج .

*** جمال الشعور والتأثير — الصنعة

١

إذا كنت « الفصحة » تمثل التناسب النموذجي بين الالفاظ ودلالاتها .
وتمثل « البلاغة » التناسب النموذجي بين الاسلوب (فن الصياغة) والمعنى
(المطابقة لمقتضى الحال) (٢٦٢) ، فإن « الصنعة » ترمي الى اغناء دلالة هذا
التناسب وشحذ تأثيره بما يجعله اشد اثارا في النفس . عن طريق تحقيق
التوازن النموذجي بين لغة الشعر ، كمنظومة من الدلالات ، ولغة الشعراء
كشبكة من الايقاعات . وعليه ، فالصنعة ، بهذا المعنى ، تتصل بالشكل
قدرة اتصالها بالمضمون ، وهي لازمة لهما معا ، على ان خطر الصنعة يكمن في
تحويل مهنتها من اداة لشحذ دلالة وتأثير التعبير الشعري بملاءمات جريسة
تنظم الفاظه وتضفي عليها مزيدا من التناغم والتنوع ، الى تدفترات
زخرفية تطلب لذاتها ، وتستحيل الى قيود وحيل تغل من طلاقة الشعر
وتلقي عليه ظلالا من التحجر والجمود . ويمكن القول : ان هذا الضرب
من الصنعة كان قد اقترن بفترات التدهور والانحطاط في شعرنا العربي .
وقد ورث شعراء اوائل القرن العشرين ، فيما ورثوا ، عناية فائقة بالصنعة
في الشعر ، ربما فاقت اي شيء آخر فيه ، فلا عجب ان نرى ظاهرة الصنعة
التقليدية تبرز في اشعارهم بجلاء .

٢

يمكن التماس الصنعة ، اساسا ، في نزوع الشعر الى اختيار الكلمات
ذات الدلالة الاقوى في التعبير ، سواء عن طريق ابدال الكلمة بما يرادفها

او يصفها ، ام بأحد مشتقاتها • مثل هذا النوع من الصنعة يمكن ان نجده ،
على نحو محدود ، عند الشيبسي ، فهو ، في قوله :

للعاجزين من الاعذار واهية ظهر متى استوطؤه مركبا ركبا (٢٦٣)

يستخدم كلمة « استوطؤه » لانها اقوى في الدلالة من كلمة « اتخذوه »
مثلا ، التي يمكن ان تقوم مقامها ، وهو يعدل عن وصف الارض الجرداء بـ
« القفراء » او « الغبراء » الى صفة اخرى امعن في الدلالة هي « الدعاء »
فيقول :

ونائسين على الدعاء تحسبهم آثام غالين بالترفيه والرغد (٢٦٤)

وهكذا يمكن ان تتبع هذه الصنعة لدى الشيبسي حتى حين يستخدم
البديع ، فمهارته اللغوية تكاد تخفي اثر الصنعة في مثل قوله :

شاكون خفت بكم للحرب نخوتكم وقد تناقل عنها معشر عَزَل (٢٦٥)

بالرغم من مطابقته بين : شاكون - عزل ، وخف - تناقل • على ان
الرغبة في التوفيق بين اختيار الكلمة الدالة والصنعة البديعة أمراً قلمياً
يتأتى للشعر ، بل طالما يقود الى التفريط باحدهما والوقوع ، بالتالي ،
فريسة للاغراب والتكلف • ومن قبل اشرنا الى الاغراب ، اما التكلف فمن
امثلته قول الشيبسي :

ظننت مشوبا من رأيت مخلصاً وخت مصابا من وجدت سليماً (٢٦٦)

٢٦٣- ديوان الشيبسي : ٦٨ .

٢٦٤- نفسه : ٨٤ .

٢٦٥- نفسه ٢٨ .

٢٦٦- نفسه : ١٠ .

فقد قاداته الرغبة في المطابقة الى تكلف ظاهر في الصياغة أحال
البيت الى مجرد ثر لا طائل تحته •

وفي الجانب الاخر يمكن التماس الصنعة في الميل الى استخدام الالفاظ
المانوسة التي تجري في اسلوب سلس له طابع مدني حتى لو دار على غرض
تقليدي كقول الكاظمي :

أجباي خلقتم لي الهموم وبتم خلين من كل هم
وعهدي تواصلون دون الصديق بحفظ العهد ورعي الذم
تهادي النجوم على اثركم كأن النجوم دموعي السجم
فما رضت وجدي الا طفلا ولازدت دمعي الا انسجم (٢٦٧)

وكذلك يفعل الشيبني في قوله :

واشرقت يا بدر - فعل الرقيب - علينا ، لقد جئت احدى الكبر
اما يستلنيك مرأى الغرام فتهوى ، واني يلين الحجر ؟
وتزعم انك انت استرقت حديثا وراء القلوب استتر
فلا تستخف بنجوى اللسان فمن فوق ذلك نجوى النظر
ورحت تفسر وحي الشفاه ففسر لنا الغامضات الآخر (٢٦٨)

وحتى حين يتحدث الشاعر بلغة التقليد فيذكر نجدا وذا سلم وعالجا
والجزع والنقا والعلم ... فانه يحاول ان يورد كلا منها مضافا او موصوفا
او مسندا الى ما يحيله قريبا من ان يكون حقيقة شهدها الشاعر فعلا ، يقول
الكاظمي :

على مسقط الرمل من عاج وفي مرتبط الجزع من ذي سلم

٢٦٧- ديوان الكاظمي : ٢٥٨/٢ •

٢٦٨- ديوان الشيبني : ١٥٣ - ١٥٤ •

وفي بطن نجد فنقب الفوير فوادي النقا فثنايا العلم (٢٦٩)

ويقول الشيبني :

وسقى مما يلي « عاملة » ذلك المصطاف والمرتبعة (٢٧٠)

او يقول :

فقولا لبانات العراق التي ذوت وصّوح منهن العراق جنابا (٢٧١)

وقد يتخذ هذا الميل لتشخيص الاشياء وتحقيقها ، طابعا يرمي الى اضافة خصائص حية او انسانية عليها ، كقول الشيبني :

حدا بي لها لَفَطُ العندليب وجعجع بي هَزَجُ البلبل (٢٧٢)

وقوله :

تذكرت عاطفة المغرمين فجاورت منعطف الجدول (٢٧٣)

وامتدادا لهذا النهج ، يمكن ، عموما ، ان نلتبس الصنعة ، على مستوى الاسلوب ، في النزوع الى « تهذيب » لغة الشعر بما يجعلها مستوية النسيج محكمة الصياغة ، مع الافودة من التراث البلاغي والنقدي في تشخيص المعنى والبلوغ به مبلغ الصورة في بعض الاحين كوصف الشيبني للحرب الاولى :

مكشرة شوهاء فوهاء انشبت بنا وبأهل الارض انيابها الدردا (٢٧٤)

٢٦٩- ديوان الكاظمي : ٢٥٨/٢ .

٢٧٠- ديوان الشيبني : ٤٥ .

٢٧١- ديوان الشيبني : ٦ .

٢٧٢ ، ٢٧٣- نفسه : ١٧٢ .

٢٧٤- ديوان الشيبني : ١٦ .

على ان مثل هذا المستوى لم يتحقق الا في نطاق محدود .

٣

اما الصنعة البديعية فتشكل السمة البارزة للغة الشعر التقليدي .
سواء منها ما هو اقرب صلة بالمعنى ، كالطباق ، ام باللفظ ، كلجناس .
وبمثل « الطباق » الظاهرة الاكثر شيوعا من سواء ، ف شعر الكاظمي والشبيبي
زاخر بتلك المطبقات التقليدية التي كثر دورانها في الشعر القديم حتى كان
الاحساس بالمطابقة يتلاشى منها ، كالتي نجدها في قول الكاظمي :

قد بلونا الزمان بظنا وظهرا وهتكنا من سره المكنون
وضربنا في الارض شرقا وغربا تارة يسرة ، وطورا يمين
ووردنا الحلوين : سلما وعزا وشربنا المرين : حربا وهونا (٢٣٥)

وعلى ذلك ، فلا تكاد قصيدة تخلو من هذا النوع من الطباق ، مثل :
أعاد - أبدى ، أبرق - ارعد ، أدلج - أسرى ، أصدر - أورد ،
راح - غدا . . . ، او : الجد - اللعب ، البكر - العوان ، الطريف -
التلد ، القاضي - الداني . . . وهكذا (٢٣٦) ، فضلا عن هذا ، فهناك ايضا
ذلك الطباق الذي يسعى اليه شاعر ، كالشبيبي ، سعيا فيقول مثلا :

خرس المكاول ناطقون دهاهم ريب الزمان وغيب اشهاد (٢٣٧)

وقد يبلغ به الكلف بالصنعة حد المطابقة بين الفاظ البيت جميعا ،
فيقول :

لنقض الهدى واقام الضلال وطوي العفاف ونشر الخنا (٢٣٨)

٢٧٥ - ديوان الكاظمي : ١٥٧/١ .

٢٧٦ - ديوان الكاظمي : ٣٢/١ ، ٦١ ، ٩١ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١١٦ ، ١١٩ .
١٢٣ .

٢٧٧ - ديوان الشبيبي : ٣٧ .

٢٧٨ - نفسه : ١٠٩ .

واذا كان هذا النوع من الطباق هو ضرب من النفي المضمر ، فهناك ايضا
ذلك الطباق الذي يكون بالنفي الظاهر كقول الكاظمي :
انت الذي دلت عليه فعالة ان العسير لديه غير عسير (٢٧٩)

وقول الشيبلي :

احاول طوراً منه صعباً وطالما اتى طائفا حاولت ام لم احاول (٢٨٠)

ومثلاً يمثل الطباق وجهاً من وجوه النفي ، يمثل كذلك وجهاً من
وجوه التكرار ، منه الملقوظ ، كالذي ورد في بيت الشيبلي المذكور :
حاولت - لم احاول ، ومنه الملحوظ والملفوظ ، كقوله ايضا :

غثمة ركب عاجل غير آجل وثمة ركب آجل غير عاجل (٢٨١)

اما في الجناس فيتمثل التكرار على نحو أوضح ، لان الجناس يعتمد ،
اساساً ، على تكرار الحروف تكرر تاماً او ناقصاً ، فالتام كقول الكاظمي :
البیض فی ایمانهم لا تنجلي او تنجلي تلك الخطوب السود (٢٨٢)

وغير التام كقوله ايضا :

وافتك ترقل في رفاق برود هيفاء تبسم عن شتيت برود (٢٨٣)

تعید الى اوطانكم كل عامل يعيد الى اوطانكم كل عالم (٢٨٤)

٢٧٩ - ديوان الكاظمي : ٢٣٠ / ١ .

٢٨٠ ، ٢٨١ - ديوان الشيبلي : ٦٤ .

٢٨٢ - ديوان الكاظمي : ٣٢ / ١ .

٢٨٣ ، ٣٨٤ - ديوان الكاظمي : ٣٣ / ١ ، ١٢١ .

وكقول الشيببي :

وهبني قد هويت فان عقلي ملالي فيك اكواب الملال (٢٨٥)

* * *

لسرتم على نجدي هدى وفضيلة وجبتم حزنونا دونها وحزما (٢٨٦)

وللطباق والجناس ، عدا التكرار ، خصيصة اخرى : ايقاعية ، تمثل بالازدواج (الصرفي والعروضي) والسجع . فالمطابقات التقليدية التي أشرنا الى امثلة منها ، كثيرا ما ترد على زنة صرفية واحدة مثل : طريف - تليد . حرام - حلال ، سراء - ضراء ، حلو - مر ، منشور - منظوم . . . ، وربما اتفق لها ان تزود عروضيا عند النظم كقول الكاظمي :

شتان نفس زانها كرم تسمو ونفس شانها بخل (٢٨٧)

اما الايقاع الازدواجي في الجنس فمن قبيل : عامل - عالم ، وحزون - حزوم ، في الامثلة السابقة ، واوطار - اوطان ، في قول الشيببي :

وما خرب الاوطان الا قضاؤنا لاوطارنا مكسوة زي اوطان (٢٨٨)

وكثيرا ما يجتمع الايقاع الازدواجي - السجعي في الجنس مثل : برود - برود ، ملالي - ملال ، في الامثلة السابقة ، وشواهد - شوارد في قول الشيببي :

شواهد حالي مفصحات بما انطوى عليه ضميري لالفصاح الشوارد (٢٨٩)

٢٨٥ ، ٢٨٦ - ديوان الشيببي : ١٠٠ ، ١٧٥ ، ١١ .

٢٨٧ - ديوان الكاظمي : ١٥٠/١ .

٢٨٨ - ديوان الشيببي : ٥٠ .

٢٨٩ - نفسه : ١٣٣ .

وإذا كان التكرير الآية عي يتشل في الطباق والجناس ، على صعيد الالفان
 فانه يتشل ، على صعيد الصياغة ، في كل من : المقابلة والتقسيم (٢٩٠) .
 خاتمة بلة هي ، الى حد ما ، ضرب من الطباق المركب - الكلي (٢٩١) ، الذي قد
 ينطوي على مطابقة في المعنى ، مثلما ينطوي على ايقاع ازدواجي ، كقول
 الكاظمي مثلاً :

قد ادبروا وعيون الفخر باكية وأقبلوا وثغور النصر تبسم (٢٩٢)

او قد تكون المطابقة جزئية كقول الشيبني :

قاني رضىت ، قسا أو رعى وآونة مهلهلة رقاقا (٢٩٣)

اما التقسيم فيفيد ، في قسم من اقسامه ، من الازدواج الذي لمسناه
 في الجنس ، فمثال التقسيم ذي الايقاع الازدواجي قول الشيبني :

فآونة مضاعفة غلاظا واني اطعت ، نهى أو أمر (٢٩٤)

ومثال التقسيم ذي الايقاع الازدواجي - السجعي قول الكاظمي :

عم البلاء ، ألا حصداً واقية جف الرواء ، الا وطفاء تنسجم ؟ (٢٩٥)

ويقرن هذا اللون من الايقاع بكل من الطبق والجناس في مثل
 قول الشيبني :

خيالك عقلا ما أتكد عن الهدى ويالك قلب ما أشد وما أقسى ! (٢٩٦)

٢٩٠ - المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها : ٢٤١/٢ ، ٢٧٢ .

٢٩١ - نفسه : ٢٤٦/٢ .

٢٩٢ - ديوان الكاظمي : ١٠٢/٢ .

٢٩٣ - ديوان الشيبني : ١٦٥ .

٢٩٤ - نفسه : ١٥٣ .

٢٩٥ - ديوان الكاظمي : ١٠٠/٢ .

٢٩٦ - ديوان الشيبني : ١١١ .

او قوله :

لقد ألف الاحزان ، فالغم شانه وقد فارق الاحدان ، فالهجر دابه (٣٤٧)

وتحت هذا الضرب من التقسيم يقع ما يسمى بالتقطيع ، كقول الشيبني :

مضيعة فضلا ، وجاحدة يدا وناكثة عهدا ، ومخلقة وعدا (٣٤٨)

والترصيع ، الذي هو سجع مزدوج ، كقول الكاظمي :

ان عاهدوا نكثوا ، او اقسما حثوا او عاملوا عثوا بالحق واهتضموا (٣٤٩)

العدل مارفعوا ، والجور ما اقتلعوا

والعرف ما اصطنعوا ، والنكر ما هدموا (٣٥٠)

وهناك ، على نحو قليل ، ذلك التقسيم الخفي الخالي من محسنات

ابديع ، والذي قد يساعد على تطويع صرامة الوزن وكسر حدته . كقول الشيبني :

وأمر أرجيه ، فقات • وآخر تعمدت تركيه ، ففاجأني عفوا (٣٥١)

اما « التورية » ، التي ربما كانت ضربا من ضروب الجناس ، فقليلة

ايضا ، منها قول الكاظمي مجيبا صديقه احمد :

اكتب احمد رتل آياته أم ذي مزامير ولا داود؟ (٣٥٢)

٢٩٧- ديوان الشيبني : ١٠٨ .

٢٩٨- نفسه : ١٨ .

٢٩٩ ، ٣٠٠- ديوان الكاظمي : ١٠٤/١ ، ١٠٥ ، وانظر : ١٦١/١ .

٣٠١- ديوان الشيبني : ١٤٧ .

٣٠٢- ديوان الكاظمي ٣١/١ .

وقول الشيبني :

أَسْكَانَ الْأَعْقَى أَنْ عَيْنِي لَكُمْ مِنْ سَفْحِ أَدْمَعِهَا عَقِيقٌ (٣٢)

ومثلها في قلة الورد تلك الضروب التقليدية الأخرى من الصنعة ،
كرد الصدر على العجز (٣٠٤) ، وتأكيده المدح بما يشبه الذم (٣٠٥) ، واشباهها ،
وهي ضروب تعبيرية ، تحولت ، جراء التقليد ، إلى أساليب نمطية لا تسترعي
الانتباه كثيرا .

٤

إن شيوع الطباق والجناس وما يجري مجراهما من مقابلة وتقسيم ،
وما تشتمل عليه من ضروب الإيقاع ، إنما تمثل جوهر الصنعة التي يقوم
عليها النهج التقليدي . فهذه المحسنات تعكس ، بالدرجة الأولى ، رؤية
شعراء هذا النهج للعالم على أنه مجموعة من الأعيان والمعاني المتقابلة ،
سلبا أو إيجابا ، بشكل مباشر أو غير مباشر ، ظاهر أو خفي . هذه الأعيان
والمعاني هي كيانات مستقلة ، قائمة بذاتها ، لكنها قد تتقابل بالتضاد معنى
(الطباق والمقابلة) ، مثلما قد تتقابل بالتناظر شكلا أو إيقاعا ، حتى لو اختلفت
معنى (الجنس ، التورية ، السجع) . وحتى حين تتناظر معنى وإيقاعا ،
فإنها إنما تتناظر عن طريق التكرار والازدواج اللذين ينظم تناظرهما وزن
البيت . فالإيقاع ، على هذا ، هو المنظم الكلي لما يقع في داخله من ضروب
التصنيع ، فهو بمثابة المساحة التي تتوازن عليها ألوان التصنيع ، والأطار
الذي يحد نسبها ومقاييسها . ولما كانت « القافية » هي أدق ما تنبغي
مراعاته ، فإن أي تصنيع ينبغي أن يضعها نصب عينيه قبل أي شيء آخر .
وفضلا عن التصريح (٣٠٦) ، ولزوم ما لا يلزم فقد توسل شعراء هذا النهج

٣٠٣- ديوان الشيبني : ١٥٥ .

٣٠٤ ، ٣٠٥ - ديوان الكاظمي : ١/٦٤ ، ٦٥ ، ٩١ .

٣٠٦- ينظر مثلا : ديوان الكاظمي : ٧٨/٢ . ديوان الشيبني : ١٢٧ .

بوسائل شتى لضمان الحصول على « قافية » مناسبة لأشعارهم ، فرصدوها
اثناء البيت بالطباق تارة ، كقول الشيببي :

وأما تواسننا واضحة موتها في الارض احيا البدعا (٣٠٧)

او بالجناس ، تارة ، كقوله ايضا :

شواهد حالي مفصحات بما انطوى عليه ضميري لالفصاح الشوارد (٣٠٨)

او العطف كقول الشيببي :

ودعا للذود عن احسابها شرف العرق فلبت اذ دعا (٣٠٩)

كما توصلوا اليها بالاضافة حيناً ، كقول الكاظمي :

والله يبعث من يسوق بهذيه في ساعة الاحزان كل سرور (٣١٠)

والنعت حيناً ، كقوله :

انا لا ارى ، فيما ارى ، ومخالفي في رية غير السنن المنظور (٣١١)

او العطف كقول الشيببي :

واتقت حيناً فلما عقلت نبذت ذاك التقى والورعا (٣١٢)

او التكرار ، كقول الكاظمي :

أو لم تملكوا عصورا أو لم تحكموا قرونا قرونا ؟ (٣١٣)

٣٠٧- ديوان الشيببي : ٤٥ .

٣٠٨- ديوان الشيببي : ١٣٣ .

٣٠٩- نفسه : ٤٤ .

٣١٠- ديوان الكاظمي : ٢٢٥/١ .

٣١١- نفسه : ٢٣١/١ .

٣١٢- ديوان الشيببي : ٤٤ .

٣١٣- ديوان الكاظمي : ١٦٤/١ ، وانظره : ١٦٦ .

هكذا يتبين ان الوان التصنيع التي كان شعراء النهج التقليدي يعمدون اليها ، بقدر ما هي امتداد للتقليد النهج الذي ورثوه عن اسلافهم ، انما ترمي ، في الوقت ذاته ، الى مقدار العناية التي يوليها الشاعر التقليدي للايقع باعتباره شكل القصيدة - وجهها ، وهو ، من اجل ذلك ، يعمد الى تصنيعه بتتويجات ايقاعية - زخرفية مختلفة ، محاولا ، بذلك ، ان يكسر من رتافته ، من جهة ، وان يشحذ من طاقته على امتصاص - تجميل تقليدية الرؤية وثريتها من جهة اخرى . وهو بذلك كمن يطرز على الثوب الخلق ، على حد تعبير الآمدي . (٣١٤)

على هذا ، يمكن ان تقرر « شكل - وجه » القصيدة التقليدية بـ « منمنمة » ذات ابعاد هندسية ، منقسمة ، عرضيا ، الى بعدين (شطرين) متساويين تقريبا ، ينقسمان ، بدورهما ، الى ابعاد داخلية متماثلة في كل منهما ، الا ان البعد الثنائي (العجز) ينتهي بلازمة واحدة (القافية) ، تشكل الحد العرضي للمنمنمة . اما طوليا ، فتشكل من اعادة خواصل وأبعاد الوحدة الاولى فيها (المطلع) ، وتظل تكرر هذه الابعاد حتى النهاية . وللمنمنمة بعد لوني واحد ، لكنه ليس على درجة واحدة من التركيز ، بل قد يبلغ التفتوت في الانسجام حد النشاز احيانا ، هذا ، فضلا عن تلك البقع الباهتة او الملوثة . وبالرغم من ان سطح المنمنمة يبدو مستويا ، اجمالا ، الا انه لا يخلو من تلك المساحات الخشنة والناثئة ايضا . وعلى العموم ، يمكن القول : ان القصيدة التقليدية اشبه بمنمنمة غير متقنة بالرغم من دقة ابعادها ، وما يبدو عليها من انتظام زخرفتها واستواء سطحها . لكنها ، مع ذلك ، ظلت تستهوي اظار الجمهور في العراق وتستأثر باعجابه حتى الحرب العالمية الثانية وما بعدها .

الفصل الخامس

اضطراب لغة الشعر بين
التلفيق والسهولة
الزهاوي - الرصافي

ان كلا من الزهاوي والرصافي قد تلقى ، في الاساس ، معارف ذات طبيعة تقليدية ، تشبه ، الى حد بعيد ، تلك التي تلقاها معاصروهما . بيد ان طبيعة البيئة التي نشأ فيها هذان الشاعران لم تكن بنفس الدرجة من التوجه نحو الماضي والاستغراق في تراثه ، فبغداد ليست كالنجف والكاظمية مثلا ، في غلبة الطابع التقليدي عليها ، انما هي ، اساسا ، عاصمة الدولة ، ومجريات الحياة فيها اشد تأثراً باطار الدولة ونهجها العام ، بكل ما ينطوي عليه من مفارقات ، ثم هي ، بالتالي ، اقرب من سواها الى العالم الخارجي ، وعليه فحتى تلك الشخصيات والهيئات التي تتولى امور التعليم وشؤون المعرفة ، انما كانت ، بالرغم من طابعها التراثي ترتبط ، بشكل مباشر او غير مباشر . بمرامي الدولة وغاياتها ، وتتأثر ، في الوقت ذاته ، بالرياح التي تهب عليها ، بحيث يمكن القول : ان طبيعة الحياة العامة كانت اميل ، اجمالا ، الى العناية بشؤون الواقع وغاياته العملية ، منها الى الانغماس في الماضي وتراثه^(١) .

أما مكانة «العربية» من هذا كله فلم تكد تتجاوز حلقات التدريس واجواء المناسبات الدينية والسياسية ، فلغة الدولة هي التركية ، ولغة الناس هي العامية . واذا كان هذا هو حال العربية في العراق كله ، فان «لربية بغداد» شأنها آخر ؛ فقد اضطرت ، بحكم ارتباطها الاوسع بمتطلبات الدولة ، الى

١ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٩٦-٩٧ .

التنازل ، اكثر من سواها ، عن مكائنها الادبية ، والانصراف لاداء « وظائف » ذات طابع رسمي (ثري - تعليمي) بالدرجة الاولى . أما تراثها الادبي فيكاد يطويه الاهمال ، وربما يمكننا التدليل على انحسار هذا التراث ان الرصافي ، مثلاً ، لم يجد ما يتأثر به ويحفظه في مستقبل حياته الدراسية ، اكثر غنى من شواهد الفية ابن مالك^(٢) ، بالرغم مما يغلب على معظمها من اضطراب وشذوذ ، أما الزهاوي فلم يقيض له ان يقرأ على أيه اكثر من ديوان المتنبي^(٣) . اما سائر الموضوعات الاخرى فلم تكد تعدو « علوم الدين والعربية »^(٤) .

أما بيئة ما قبل الدراسة فيكفي ان نشير الى ان الزهاوي قد نشأ في اسرة غير عربية^(٥) ، وان الرصافي قد ترعرع ، هو الآخر ، في وسط شعبي لاصلة له بالادب^(٦) . هذا فضلاً عما كان يضطرب في مثل هذه البيئات من لغات اجنبية كالكردية والتركية والفارسية ، خصوصاً بالنسبة للزهاوي^(٧) .

نخلص من هذا الى ان الذائقة اللغوية للزهاوي والرصافي قد تفتحت ، اساساً ، على عربية مهجنة وذات طبيعة ثرية عموماً . والنصوص الادبية التي قيضت لهما قراءتها انما كانت ، على قلتها ، تدرس ، لامن اجل قيمتها الفنية ، بل باعتبارها وسيلة تعليمية قبل ذلك ، فقيمة الشواهد تكمن فيما تتضمنه من

- ٢ - ذكرى الرصافي : ٢٢١ . الرصافي - اراؤه اللغوية والنقدية : ٤٧٤ .
- ٣ - محاضرات عن جميل الزهاوي ، ناصر الحاني ، مطبعة المعرفة - بغداد ١٩٥٤ ، ط ٢ ، ص ١٥ .
- ٤ - شعراء العراق في القرن العشرين ، يوسف عز الدين ، بغداد ١٩٦٩ ، ص ٦٩ .
- ٥ - الادب العربي : ٦/١ .
- ٦ - نفسه : ٦٩ .
- ٧ - اضطراب الكلم عند الزهاوي ، ابراهيم الوائلي ، مطبعة الايمان - بغداد ١٩٧١ ، ص ٨-٩ .
- ادب الرصافي - نقد ودراسة : مصطفى علي ، مطبعة السعادة - مصر ١٩٧٤ ، ص ٦٤-٦٥ .

قواعد نحوية ، وقيمة شعر المتنبي ، بنظر رجل دين غير عربي . هي فيسا يتضمنه من معان وتأملات نافعة^(٨) . وإذا كان الرصافي قد استطاع بدراسته وقوة حافظته ان يتضلع من عربية متينة الى حدما ، ولكنها ملفقة ايضا ، فان عربية الزهاوي المولدة اصلا ، كانت تزداد ارتباكا بمرور الزمن ، وتجنح نحو سهولة ثرية مخلة غالبا .

٢

ان العلوم (العقلية والنقلية) التي ثقفها الزهاوي والرصافي كانت تختلط ، شيئا فشيئا ، بما كان يضطرب في بيئة بغداد خاصة من معارف وثقافات لها طابع (العلوم العصرية) كما يقول الرصافي^(٩) ، والتي هي : 'ما علوم طبيعية خالصة ، واما معارف وافكار تنويرية ، وهي ، بنوعها ، ذات طبيعة عقلية . هذه المعارف العصرية التي شغف بها الشاعران وتحسنا للاخذ بها ، هي التي كانت تقف ، في الواقع ، وراء دعوتهما للتجديد في الشعر الذي وجدا فيه وسيلتهما المفضلة للدعوة الى هذه الافكار ونشرها . فما دام الشعر ، طبقا للفهم السائد ، يرمز الى ، يتألف من المعنى والمبنى ، وما دامت قيمته في معناه اولا^(١٠) ، فان التجديد ينبغي ان ينصرف الى الافكار اساسا ، وعليه ، فالشعر العصري هو ما تضمن افكاراً عصرية . أما المبنى فانه وسيلة لنظم هذه الافكار ، وقيمه في التعبير عنها بوضوح وانسجام يشبهان النثر كما يقول الرصافي^(١١) :

٨ - الزهاوي - الشاعر الفيلسوف والكاتب المفكر ، عبدالرازق الهلالي ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٦ ، ص ٢٤-٢٦ .

٩ - الرصافي - اراؤه اللغوية والنقدية : ٣٩٤ ، وينظر مصدره .

١٠ - ينظر : الفصل الثالث .

١١ - معروف الرصافي شاعر العرب الكبير : ٣٦٣ .

وأرسلته شعراً يروق انسجامه فيحسبه المصغي لانشاده ثرا^(١٢)
اما الزهاوي فقد فخر بانه اول من اعلن عما اسماه « مبدأ البساطة في الشعر » ،
والذي يعني تحويله الى ثر :

لم يكن مبدأ البساطة في الشعر معلناً
انا من بعد أعصر أنا أعلنته أنا^(١٣)

مثل هذا الشعر كان ، في الواقع ، ضرباً من النثر المنظوم ، وهو ،
بطبيعته ، اقرب الى ثرية الاعلان منه الى روح الفن الشعري . وقد تمثل في
تلك المنظومات التي يغلب عليها المنحى الفكري المجرد كنظم العلوم الطبيعية
حيناً ، والافكار الفلسفية والتاريخية والاجتماعية حيناً آخر ، ويمكن ان نضع
معظم رباعيات الزهاوي وقسم « هواجس النفس » من ديوانه ، وكذلك
مطولته « ثورة في الجحيم » امثلة لهذا المنحى^(١٤) . ومن امثله في ديوان
الرصافي ذلك العدد من القصائد الذي يتوزع تحت ابواب (الكونيات)
و (الفلسفيات) ، و (التاريخيات)^(١٥) . كما يتمثل ايضاً في تلك الحكايات
ذات المغزى الاجتماعي - السياسي مثل « ام اليتيم » ، و « المطلقة » ،
و « اليتيم في العيد » ، للرصافي^(١٦) . والقصائد التي تنضوي تحت قسم
« الحديث شجون » في ديوان الزهاوي^(١٧) . ولاتكاد مطولته « ثورة في
الجحيم » تخرج عن هذا المنحى الشعري ، الا في مغزاها الذي لا يخلو من
مسحة فلسفية - سياسية^(١٨) .

١٢ - ديوان الرصافي : ١٤٢/١ .

١٣ - الباب : ١٦٣ .

١٤ - ديوان الزهاوي : ٢٩/١ ، ٤٠٤ ، ٧١٥ .

١٥ - ديوان الرصافي : ٧/١ ، ٥٠٥ ، ١٦٣/٢ .

١٦ - نفسه : ١٠٩/١ ، ١٥٤ ، ١٦٥ .

١٧ - ديوان الزهاوي : ٧٧/١ وما بعدها .

١٨ - محاضرات عن جميل الزهاوي : ٨٠ ، ٩٠ .

ان طغيان النزعة النثرية على هذا النوع من النظم يمكن ان يعزى الى سريان التيار العقلي - الواقعي في التفكير الذي تعاظم نفوذه في الغرب اثر التقدم العلمي الواسع وانتشار الفلسفة الواقعية التي تأثر بها الادب عامة ، والشعر خاصة^(١٩) ، « وكان من ابرز سماتها الاستعانة بالحقائق العلمية والاكتشافات المادية في الادب »^(٢٠) ، والنزوع الى التعبير عن الواقع وتصويره تصويرا مباشرا . وربما اسهم هذا الاتجاه ايضا في رواج الادب النثري من مقالة وقصة ورواية ومسرحية ، ودفع الى الاقبال عليه ، في حين كان لتقدم الطباعة والصحافة يد كبرى في اذاعة هذا الادب ونشره . وقد قرأه الزهاوي والرصافي اما بالتركية واما مترجما الى العربية^(٢١) . وربما كان من اثره سريان نظم الحكايات الشعرية التي اشرنا اليها ، مثلما ان تأثرهما بالاتجاه العقلي عامة يكاد يقف وراء اعجابهما بالشعراء ذوي النزعة العقلية - الفلسفية كالمتنبي والمعري والخيّام^(٢٢) .

ان اطلاع الزهاوي والرصافي على نماذج من الادب الجديد لم يكن واسعا ولا عميقا ، فهما لا يعرفان لغة اوربية ، ولم يتمكنوا ، بالتالي ، من استلهام روح التجديد ، ولا الافادة من التقنيات المتقدمة التي كان الادب الجديد يبتكرها ، خصوصا تلك المسائل الجوهرية في فن الادب ، مثل «وحدة الموضوع» و «علاقة الشكل بالمضمون» . فمثل هذه المسائل لم تكن ميسورة الفهم يومذاك لدى دعاة الشعر العصري ، وعليه ، فقد ظل هذا الشعر يخضع ، عمليا ، للمقاييس الموروثة^(٢٣) ، وكل ما فهم من التجديد

١٩- ديوان الزهاوي (مقدمة الاوشال) : ١ / ٢٨٨ .

٢٠- شعر جميل صدقي الزهاوي : ٤٤٧ .

٢١- محاضرات عن جميل الزهاوي : ١٥ - ١٦ .

٢٢- مقدمة الاوشال : ١ / ٢٨٨ .

٢٣- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٦٠ - ١٦٣ .

يكاد يقتصر على ابدال الافكار القديمة بافكار عصرية ، وتطعيم اللغة القديمة
بمفردات وتعابير عصرية ، والتحلل من بعض قيود الصنعة في الشكل القديم.
وهو ما يناه في الفصل الثالث .

معنى هذا ان اللغة قد استخدمت اداة قائمة بذاتها ، لنقل فكرة قائمة
بذاتها ، عبر شكل ايقاعي قائم بذاته ، وعليه ، فالقصيدة هي : افكار ،
ومفردات ، وشكل تعبيرى - ايقاعى ، « ومن هنا يسهل تحويلها الى شعر
عادى دون ان تفقد من الرسالة التي تنقلها شيئا ، وعلى صعيد التعبير نقول :
ان نواة التعبير هي الكلمة المفردة لا الجملة ، وهي الفكرة لا الصورة » (٢٤) .

من ناحية اخرى ، اتسع نطاق تسخير الشعر لمهمات عامة ، سواء بسبب
سعة ارتباط الشاعر بالدولة (٢٥) ، ام بسبب تنوع مجريات الحياة العامة ،
بحيث لم تعد الاغراض التقليدية من مدح وهجاء وفخر ورثاء ، وما أشبهه
مقصورة على شخصيات معينة ، بل صارت تشمل اضافة للسلطين والملوك
والامراء والقادة ، مختلف رجال الدولة والساسة والعلماء والمفكرين
والمصلحين والادباء ... ، ولم تعد القيم والمواقف التي تبرزها القصيدة
ذات خصائص فردية فقط ، انما صار الشاعر يعنى بابرار قيم اوسع (وطنية ،
وقومية ، وانسانية) . حتى الغزل لم يعد تقليدا نمطيا لاطراء خصائص
وهمية ، انما غدا ، احيانا ، تعبيراً عن متعة حسية بالمرأة الراقصة ، والمغنية ،
والمسثلة ، والغانية ، والخليلة ... (٢٦) بالرغم من ان مثل هذا الغزل بقي في
نطاق محدود .

٢٤- الثابت والمتحول (٣ - صدمة الحداثة) : ٧٢ .

٢٥- تصدير الشبيبي لكتاب : معروف الرصافي ، بدوي احمد طبانة ،
مطبعة السعادة - مصر ١٩٤٧ ، ص ١١ .

٢٦- ديوان الزهاوي : ١ / ٤٥٠ ، ٦١٥ ، ٦٨٧ . ديوان الرصافي : ١ / ٥٦ د ،
٧٠٢ ، ٧٠٥ ، ٧٧٧ .

وهكذا ظلت الاغراض الموروثة التي اكتسبت مضامين عصرية ، مرتبطة ، بقدر او بآخر ، بغايات دعائية من نوع ما ، بحيث اقترن النزوع الى التقليد لدى الشاعر بالحاجة الى المحافظة على الكثير من خصائص الخطابة في القصيدة ، بما يجعلها صالحة لنيل اعجاب الجمهور (٢٧) .

من هذا يتبين ان الزهاوي والرصافي ، على دعوتهما للتجديد ، ظلّا تقليديين في رؤيتهما : تلك الرؤية التي تقوم ، اساسا ، على الفصل بين الذات والموضوع ، وبين الشكل والمضمون . بيد ان انغمار الشاعرين في تناول مشكلات الحاضر وافكاره قد جعل شعرهما الصق بالواقع واقرب الى روح العصر من شعر الكاظمي والشبيبي مثلا ، ففضلا عن تنوع الموضوعات التي عالجهما الزهاوي والرصافي وتعددتها ، فان مواقفهما من هذه الموضوعات بالرغم من عدم اتساقها ، تبدو عصرية اجمالا ، بل متطرفة في عصريتها احيانا .

٤

ازاء ذلك كله اتسمت رؤية الزهاوي والرصافي بالاضطراب بين النوروث والمعاصر ، فمن جهة ، قاد الفصل بين الذات والموضوع الى اضطراب رؤية الشاعر لموضوعه بين النظر اليه بالقياس الى الماضي تارة ، كما كان الامر عند الكاظمي والشبيبي ، ويتجلى ذلك في الموضوعات ذات - الطابع التقليدي عادة . وبين رؤية الموضوع كما هو في الواقع (مطابقة الحقيقة) ، ولكن من خلال منظار الشاعر لهذا الواقع ، تارة اخرى . وهي رؤية تتذكر معها قول الرصافي وهو ينظر الى بلاده :

ظننت اليها من خلال ذوارف من الدمع طرفي بينهن كليل
فكنت كراءٍ من وراء زجاجة بعينه كيما يستبين ضئيل (٢٨)

٢٧- الشعر العراقي الحديث - مرحلة وتطور : ٥٧ ، ٦١ .

٢٨- ديوان الرصافي : ٢٤٨/٢ .

واذا كانت مثل هذه الرؤية تتجلى ، عادة ، في الموضوعات التي لا تخفى معها شخصية الشاعر وموقفه ، كالموضوعات السياسية والاجتماعية ، فان رؤية الشاعر لتلك الموضوعات ذات الطابع الفكري (العلمي ، الفلسفي . . .) ، تبدو رؤية مجردة يتجلى فيها الفصل بين الذات والموضوع على اشده ، والا فكيف يمكن ان تنحس الشاعر في مثل قصيدة الزهاوي « الدفع عوض الجذب » مثلا ؟ والتي يقول فيها :

تحتوي السماء نجوما ذات اظلمة من الشمس كثارا ليس تنحصر
تخالها ثابتات وهي سرعنة كأنها الخيل في ييداء تحتضر
وكل شمس لها جرم بنسبته يجري الاثير اليها فهي تستغر (٢٩)

أوفي مثل قصيدة « الارض » للرصافي (٣٠) ؟

ومن الجهة الاخرى ، قاد الفصل بين الشكل والمضمون ، على صعيد التعبير ، مقترنا بما القاه تنوع موضوعات الشعر واتساع اغراضه وتعدد مستويات النظر اليها ، على اللغة من تبعات جديدة ، الى اضطراب لغة هذا الشعر ، فقد سوغ الفصل بين الشكل والمضمون ، مثلا ، اعتماد اللغة التقليدية ، بفرداتها واشكالها التعبيرية والايقاعية ، اساسا في التعبير عن اي غرض شعري مهما كان معاصرا . وبامكاننا ان نمثل على ذلك بقصيدة « بضاحية الرميثة » للزهاوي (٣١) ، وقصيدة « السفر في التوميل » للرصافي (٣٢) . هذا ، فضلا عن تلك القصائد ذات الاغراض التقليدية والتي هي اقرب بطبيعتها الى لغة التقليد .

ومقابل ذلك ، سوغت الرؤية المباشرة للموضوع ، بوجهيها الحسي والمجرد ، والمقرونة بالحرص على مطابقة الحقيقة ، ان يسمي الشاعر

٢٩- ديوان الزهاوي : ٥٩/١ - ٦٠ .

٣٠- ديوان الرصافي : ٧٦/١ .

٣١- ديوان الزهاوي : ١٨٦/١ - ١٨٧ .

٣٢- ديوان الرصافي : ٥٨١/١ .

الاشياء باسمائها ، سواء اكانت قديمة ام حديثة ، عريضة ام اجنبية . وهكذا ازدحم المعجم الشعري بكثير من الكلمات ، ليست من مادة متجانسة ، بحيث اختلطت المادة اللغوية التقليدية بامشاج شتى من لغة العلوم والفلسفة والسياسة واصطلاحاتها ، ولغة الصحافة والترجمة ، وبعض مما يدور على السنة الناس كذلك . وكان هذا المعجم يتسع اطرادا مع اتساع مساحة الواقع القائم في هذا الشعر ، وما يضطرب فيه من لمحات وافكار ومواقف .

ولم يكن بمقدور الشاعر الحريص على « مطابقة الحقيقة » أن يبصر من هذه « الحقيقة » أبعد من وجهها الظاهري ، بحيث كانت الاشياء والوقائع تبدو له منعزلة عن بعضها وكأنها قائمة بذاتها ومستقلة عنه . اما تلك العلاقات المتشابكة التي تؤلف بين الماضي والحاضر ، بين الانسان والعالم ، بين الواقع والحلم ، تلك العلاقات المعقدة في وحدتها وصراعها ، في عينيتها ورمزيتها ، في خفائها وتجليها ، فكانت ، على ما يبدو ، أبعد من ان يهتدي الزهاوي ' او الرصافي اليها . وعليه فان « الوحدة الموضوعية » للقصيدة لم تكن تعني ، بالنسبة لاي منهما ، اكثر من تجميع وحدات من الافكار المتناسقة منطقيا ، والمنظومة في ابيات او مقاطع ، دون ان يعني ذلك التخلي ، كليا ، عن وحدة البيت ، خصوصا في تلك الاغراض التي يغلب عليها الطابع التقليدي . بل ان الزهاوي يرى ان تنوع الموضوعات في القصيدة « اقرب الى الطبيعة » لان القصيدة تكون بذلك ، كالروضة الغناء محتوية على مختلف الازهار (٣٣) . وبلغ به الامر « انه كان يشنت قصيدته الواحدة في الديوان الواحد او ان يوزعها ... بعد ان يمزقها الى مقاطع متعددة وتحت عناوين مختلفة » (٣٤) .

٣٣- حول النثر والشعر للزهاوي ، ضمن كتاب : الزهاوي وديوانه المفقود : ٣٣٦-٣٣٧ ، وينظر مصدره .

٣٤- شعر جميل صدقي الزهاوي : ٤٤ . مقدمة الباب : و - ر .

لقد افضت هذه « التجزيئية » ، على صعيد الرؤية ، و « المطابقة » ،
على صعيد التعبير ، الى اضطراب المعجم الشعري لدى الزهاوي والرصافي
وتضخمه بسيل من الالفاظ والتراكيب التي تمتد بين الغريب الوعر والعامي
المتبذل والاجنبي النبيء ، متمشيا ، بذلك ، مع تدافع افكار الشاعر^(٣٥) ،
واسترسالها النثري الذي ليس له نظام يكثفه من الداخل ويحد من
سيولته سوى نظام الايقاع (الوزن والقافية) ، الذي تعرض ، هو الآخر ، الى
دعوات ومحاولات للتخفف من قيوده ، والتساهل مع ضروراته ، انسجاما مع
تيار الدعوة الى التجديد .

وكان من الطبيعي ان يتجاوز الامر اضطراب المعجم الشعري ، بفرداته
وصيغه ، الى اضطراب الاساليب وطرق الصياغة ، فالى جانب تقليد او احتذاء
الاساليب الموروثة من الشعر والقرآن والمأثورات النثرية المختلفة ، على
عرار مافعله الكاظمي والشبيبي ، اتسع الميل ، في ذات الوقت ، الى استخدام
اساليب مولدة وعامية على نطاق اكبر . وهذا هو مايؤلف الطبيعة المشتركة
لغة شعر الزهاوي والرصافي معا ، فهما يشتركان في اضطراب التناسب بين
استخدام لغة الماضي ولغة الحاضر ، أما مايميز احدهما من الآخر فدرجة هذا
الاضطراب ، فالمادة اللغوية التقليدية في شعر الرصافي ، مثلا ، تكاد تحتل
مساحة كبيرة بالقياس الى اللغة المحدثّة والعامية ، حتى ليتمكن ان يعد ذلك
أمانة على رصاته اللغوية احيانا ، بالرغم من انزلاقه ، في احيان اخرى ،
الى سهولة مخلة^(٣٦) ، الامر الذي يجعل الطابع الاشمل للغة شعره ، هو ،
اجمالا ، طابع التلفيق . فاللغة عنده « وسيلة لاداء المعنى »^(٣٧) ليس الا ،
اي انها تستمد جمالها من جمال مضمونها (المطابقة) قبل اي شيء آخر ،

٣٥- ديوان الزهاوي (مقدمة الاوشال) : ٤٢٨/١ .

٣٦- معروف الرصافي : ٢٥١ .

٣٧- لغة الشعر بين جليلين : ٨١ . دروس في تاريخ اداب اللغة العربية : ٤٧ .
٤٧ .

ولا عبرة ، بعد ذلك ، بنوع الالفاظ او طريقة التأليف ، « فهو لا يتعب نفسه بتخير الفاظه » (٣٨) . ولا غضاضة ، اذن ، ان يجتمع القديم والمعاصر في الفاظ البيت ، مثلما تجتمع الوعورة والسهولة في نسيج القصيدة ، وذلك هو التلقيق .

اما الزهاوي ، فبالرغم من اضطراب لغته اساسا ، الا ان اللغة المولدة تحتل المساحة الوسيعة في شعره ، قياسا الى ما سواها ، ثم هو ، بعد ذلك ، اشد ثرية في طريقة استخدام اللغة ، واقل حرصا على العناية بها من الرصافي . وعليه ، فقد غدا الطابع العام للغة شعره هو الجنوح الى « السهولة » بكل ما تنطوي عليه من هبوط وضعف (٣٩) .

ولم يستطع الايقاع العربي ، بصرامته وتنوعه ايضا ، انقاذ لغة الزهاوي والرصافي من ثريتها ، فقد ترتب على اتخاذه مجرد اطار مسبق لاحتواء المعنى (نظمه) ، دون التنبه الى خصائصه الشعرية الاصلية ، أن أهملت العناية باقامة التناسب والانسجام بين البنية اللغوية داخل البيت والقصيدة ، وصوت الايقاع الخارجي (الوزن والقافية) ، فمثل هذه الوحدة يمكن ان تمتص الكثير مما في النص من روح ثري ، وتشحذ . بالمقابل ، من طاقته الشعرية . وبدلا من ذلك . فكثيرا ما اعتبر الايقاع « ضرورة » تعيق التعبير الواضح عن المعنى ، ومن ثم التستت تسهيلات شتى للحد من سطوته ، تمثلت ، على صعيد اللغة ، في اهمال العناية باللفظ ورفع الكلفة في اختياره ، مقروفا بشيوع الركافة والجنوح الى الحشو والتكرار والتفصيل (٤٠) اضافة الى كثرة الاغلاط وفشو الضرورات (٤١) . وتثلت :

٣٨- لغة الشعر بين جيلين : ٧٢ .

٣٩- لغة الشعر بين جيلين : ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ .

٤٠- دروس في البلاغة وتطورها ، جميل سعيد ، بغداد - مطبعة المعارف ١٩٥١ ، ص ١١٦ ، ١٣٨ ، ٢٠٥ ، ٢١٧ ، ٢٢٤ ، ٢٣٦ ، ٢٣٩ ، ٢٥٣ ، ٢٨٤ .

٤١- اغلاط الكتاب ، كمال ابراهيم ، المطبعة العربية ، بغداد ١٩٣٥ ، ١٢/١ ، ١٣ ، ١٤ ، ٢١ ، ٢٧ ، ٣١ ، وما بعدها .

على صعيد الايقاع في تهجين فخامة البحور العريقة (الطويل ، الكامل ، البسيط ...) ، ونبوها عن ثرية الافكار وركبة البناء^(٤٢) . وفي شعر الزهاوي ، خاصة ، برزت البحور الخفيفة والقريبة من النثر ، اضافة الى الوقوع في كثير من عيوب الوزن والقافية ، وهو ما طبع موسيقى شعره بالاضطراب والكساح^(٤٣) .

ويمكن القول : ان الضيق بوحدة القافية كان وراء كتابة القصائد بمقاطع مختلفة القوافي ، كقصيدة « الفقر والسقام » للرصافي^(٤٤) . كما كان وراء كتابة الرباعيات والموشحات لدى الزهاوي ، ويبدو انه بلغ اوجه في محاولة الزهاوي كتابة الشعر المرسل^(٤٥) التي منيت بالاخفاق التام ، ومثلها ما نقل عن الرصافي انه حاول مجارة الشعر المنثور^(٤٦) .

٥

يتبين من هذا ان التجديد الذي حاوله الزهاوي والرصافي لم ينظر الى الشعر نظرة متكاملة ، انما تناول منه (موضوعه) . فقد اولى الشاعر المصري تلك الموضوعات التي تضطرب في الواقع القائم عنايته الاساسية ، بيد أن درجة النظر الى هذه الموضوعات ظلت تحتفظ بابعادها التقليدية تقريبا ، والذي تغير هو ميدان الرؤية او وجهتها ، لامحورها او زاويتها . وعلى ذلك بدا الشكل التقليدي ما يزال صالحا للتعبير عن متغيرات الحاضر ، فمادام هذا التغير انما يمثل ، اصلا ، في حالة من التراكم الافقي — النثري

٤٢- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٣٦ وما بعدها .

٤٣- موسيقى الشعر العراقي المعاصر ، عبد الجبار داود البصري ، مجلة الاداب - بيروت ١٩٥٧ ، عدد ٩ ، ص ٧٩ .

٤٤- ديوان الرصافي : ٢٧٣/١ .

٤٥- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث : ٢٦ . ديوان الزهاوي : ٤١/١ .

٤٦- الرصافي - آراؤه اللغوية والنقدية : ٣٦١ .

فلامانع من نسقه (نظمه) في اطار قابل لاستيعابه عن طريق تكرار الوحدة النمطية في هذا الشكل ، وهي البيت ، لحين نفاذ الفكرة . واذ تبدو هذه الاستطالة مجهدا احيانا ، بسبب كون الشكل التقليدي وليد تجربة أخرى مفارقة ، فقد حاول الشاعر « اصلاحه » بالتخفف من بعض قيوده ، بمعنى ان الاسس العامة التي يقوم عليها هيكل القصيدة ظلت كما هي تقريبا (تقليدية) ، وان تلك « التسهيلات » التي اجريت عليها من قبل دعاة التجديد انما تناولت السطح فقط ولم تمتد الى البنية الداخلية التي ظلت قلقة مضطربة تعوزها الوحدة الكاملة . وكل ما استطاعت محاولات التجديد أن تفعله هو انها مكنت الهيكل التقليدي للقصيدة من « تغليف » الموضوع الجديد الذي دخل اليه ، بحيث يمكن القول : ان الموضوع الجديد قد « ولد ارتعاشا بسيطا في هيكل الشعر ، دون ان يزلزله ، كذلك ولد في هيكل المجتمع ارتعاشا بسيطا ، زينه ، لكنه بقي سطحيا ولم يزلزل اسس المجتمع او طبقاته العميقة » (٤٧) .

هذا الارتعاش البسيط تمثل في اضطراب شكل القصيدة اضطرابا يتراوح بين تلفيق بنائها من مادة لغوية غير متجانسة يختلط فيها القديم بالمعاصر ، وبين سهولة احالت هذا الخليط الى ثر منظوم احيانا . وهو ماسنعرضه خلال هذا الفصل .

* المعجم الشعري - الاختلاط :

يتألف المعجم الشعري عند الزهاوي والرصافي من مادة لغوية تقليدية ومولدة . والمادة التقليدية تقوم على اصول شبيهة بتلك التي رأيناها في لغة الكاظمي والشيباني ، فهي تستمد عادة من الشعر والقرآن والادب النثري وامشاج من المعارف القديمة . وبامكاننا ان نتلمس اثر الشعر القديم في : الغريب ، والمادة البدوية - الصحراوية ، ثم في تلك الصيغ القديمة التي ظلت متداولة في الشعر والنثر .

في شعر الزهاوي والرصافي عدد لا يستهان به من الالفاظ الغريبة التي هجرتها الالسة واحتفظت بها بطون المعجمات من قبيل : مكؤند ، قالس ، سباع ، وكائر ، هذاذك ، الخيزلي ، الهيدبي ، المجاليج ، صهصلق ، سجنجل (٤٨) .

أما بيئة الصحراء فقد يستحضرها الشاعر بالمكان مثل : شعب ولعلم واللولى والحمى (٤٩) والعذيب ويبرين (٥٠) . او بما ينبت فيه من نبات . مثل : الشيخ والرند والبلان والسمر والضال (٥١) والاثل والاراك (٥٢) . أو بما يضطرب فيه من حيوان مثل : البعير والفرس والاسد والغزال والذئب (٥٣) . والعقارب والافاعي والسعالي والغيلان . (٥٤) وبما في السماء من طيور : كالحمامة والقطاة والغراب والصقر والعقاب (٥٥) والنسر (٥٦) . وما فيها من نجوم مثل : الشعري والثريا والجوزاء والعيوق والفرقد (٥٧) ، والسها وكيوان (٥٨) ، وكذلك ماتشده من ظواهر طبيعية كتحولات الليل والنهار وانواء المطر والرياح والبرق والرعد ومايتصل بها . ثم هناك ايضا ادوات الحرب وصفات المرأة وما أشبه . يضاف الى ذلك كله عدد من اسماء

-
- ٤٨- دوان الرصافي : ٣٣/١ ، ١٧٩ ، ٢٣٦ ، ٣٨٢ ، ٥٧٩ ، ٥٩٢ ، ٦٥٠ .
 ٤٩- ديوان الزهاوي : ٨١/١ ، ٩٠ ، ١١٣ .
 ٥٠- ديوان الرصافي : ٦٧٠/١ .
 ٥١- دوان الرصافي : ٣٧٢/١ ، ٧٩٧ .
 ٥٢- ديوان الزهاوي : ١١٣/١ ، ١٧٠ .
 ٥٣- ديوان الرصافي : ١٥٩/١ ، ٣٧٢ .
 ٥٤- ديوان الزهاوي : ٣٠/١ ، ٥٤ .
 ٥٥- نفسه : ١٤/١ ، ١٦ ، ٣٥ ، ٨٥ ، ١٠٥ .
 ٥٦- ديوان الرصافي : ١٥٩/١ .
 ٥٧- ديوان الزهاوي : ٣١/١ ، ٣٢ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٣ .
 ٥٨- ديوان الرصافي : ٣٦٨/١ ، ٥١٧ .

الاعلام من قبيل : عدنان وقحطان ومعد ويعرب ونزار ومضر وفهر وقيس وعبدمناف ...^(٥٩) ، وبعض الاشارات التاريخية مثل : النعمان والخورتق ، وعمدان والابلق الفرد ، وعاد وجرههم ، وسحبان وباقل . وعرش بلقيس^(٦٠) .

أما الاثر الاسلامي فيتمثل في سائر صنوف فن القول من : قرآن ، وحديث ، واقوال مأثورة ، واشارات تاريخية ، ومصطلحات علمية ... وما الى ذلك .

فمن النفاذ القرآن في شعر الرصافي ، مثلاً : تباب ، والآيات ، والمهين . والحسنات ، والسيئات ، وولدان ، وهور ، وسعير ، وسقر ، ونعيم ...^(٦١) .

كما ان هناك صيغا اقتبست من القرآن وادخلت كما هي في الشعر مثل : « آيات بينات » ، « على هدى ام في ضلال » ، « نطفة امشاج » . « أوجست خيفة » ، « كأسا دهاقا » ، « صرح مرد » ...^(٦٢) .

أما تلك الصيغ او الايات التي دخلها شيء من التحوير اقتضته مستلزمات النظم فمن أمثلتها قول الرصافي :^(٦٣)

تراهم سكارى في العذاب وماهم	سكارى ولكن من عذاب مشد
لعل الله يحدث بعد امرا	لنا فيخيب منهم من يخب
فهاموا بتيهاء الاباطيل كالذي	تخطه من شدة المس شيطان
فعند الله لي معكم وقوف	اذا بلغت حناجرها القلوب ^(٦٤)

٥٩- ديوان الرصافي : ١/ ٣٦٥ ، ٣٦٩ ، ٣٧٥ ، ٣٨٦ ، ٤٧٣ ، ١٩١ .

٦٠- نفسه : ٢/ ١٦٨ ، ١٠/ ٢٤٨ ، ٢٥٦ ، ٧١٤ ، ٧٩٢ .

٦١- نفسه : ١/ ٢٩٥ ، ٣٠٦ ، ٥٣٩ ، ٥٣٩ ، ٧٢١ ، ٧٤٦ .

٦٢- ديوان الزهاوي : ١/ ٣٥ ، ٥٣ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ١٤٢ ، ٢٠١ .

٦٣- ديوان الرصافي : ١/ ١٢٩ ، ١٦٤ ، ٣٦٧ ، ٤١٥ ، ٧١٢ .

٦٤- الحج : ٢ ، الطلاق : ١ ، البقرة : ٢٧٥ ، الاحزاب : ١٠ .

وفي شعر الزهاوي كثير من ذلك كقوله :

يَانَارُ كُونِي عَلَيْنَا بِرْدَا وَكُونِي سَلَامَا

* * *

يَا أَرْضُ مَاءُكَ اْبْلَعِي وَيَا سَمَاءُ أَقْلَعِي (٦٤)

ويكفي ان نشير الى مقطع « دعاء نوح » من قصيدته « طاغية بغداد » الذي هو اقتباسات متتالية لآيات من سورة نوح . (٦٦)

كما ترد ايضا اشارات متفرقة الى بعض الاحاديث النبوية ، كاشارة الرصافي الى قوله الرسول : « ان من البيان لسحرا » (٦٧) في قوله :

فَرَا حَ بَا ذَنْ الْعِلْمِ يَنْطِقُ مِقْوَلَا عَرَفْنَا بِهِ اَنْ الْبَيَانَ مِنَ السَّحَرِ (٦٨)

أو قول الزهاوي : (٦٩) .

قَدْ بَلَغَ السَّيْلُ التُّزْبَى وَلَمْ يَدْعَ مِنْ مَوْضِعِ (٧٠)

وشبه بهذا ماورد من امثال واقوال مأثورة كقول الزهاوي : (٧١)

لَقَدْ مَلَكْتَ فَاسْجِحْ اَنَا فُتَّةٌ لَأَشْيَاءٍ غَيْرِ جَمَالِ الْعَدْلِ يَرْضِينَا (٧٢)

٦٥- ديوان الزهاوي : ١٢٥/١ ، ١٤٣ . الانبياء : ٦٩ . هود : ٤٤ .

٦٦- ديوان الزهاوي : ٢٠٣/١ . لغة الشعر بين جيلين : ٥٦ .

٦٧- مجمع الامثال : ٧/١ .

٦٨- ديوان الرصافي : ٢٥/١ .

٦٩- ديوان الزهاوي : ١٤٣/١ .

٧٠- مجمع الامثال : ٩١/١ .

٧١- ديوان الزهاوي : ٢٩٥/١ .

٧٢- مجمع الامثال : ٢٨٣/٢ .

تغرب ضارباً في الارض يبغي مدى من دونه خَرَطَ القَتَادَ (٧٤)

أما الاشارات الادبية - التاريخية فتتمثل عبر اسماء الاعلام من رسل وخلفاء وملوك وولاة وقادة وشعراء وعلماء وفلاسفة ومفكرين ... ، وما يقرن بهم من آثار فكرية (اديان ، مذاهب ، كتب ...) ، او عمرانية (بلدان ، مدن ، قصور ، انهار ...) ، او سياسية (حوادث ، مناسبات . حروب ...) ، ثم ما يترتب على ذلك كله من ورود طائفة من الفاظ ومصطلحات العلوم والفنون المختلفة (٧٥) ، على غرار مارأيناه في شعر الكاظمي والشيبيني في الفصل السابق ، وربما اربى الزهاوي والرصافي عليهما في حجم معجمهما القديم ، بحكم وفرة اتاجهما ، خصوصاً في تلك القصائد التي تنحو منحى تقليدياً (٧٦) .

٢

إذا كان المعجم القديم يؤلف النسيج العام لبنية القصيدة في النهج التقليدي ، وهو مارأيناه في شعر الكاظمي والشيبيني ، بحيث تبدو هذه البنية مؤتلفة الى حد بعيد ، فليس الامر كذلك في شعر الزهاوي والرصافي ، فالى جانب المعجم التقليدي هناك معجم اخر يختلط به ويقوم بازائه ، هو المعجم المولد الذي يستمد من لغة الصحافة والترجمة والعلوم ومن اللغة الدائرة على السنة الناس ، ويتشكل ، هو الآخر ، من مادة بشرية تمتد الى مختلف فئات المجتمع وطبقاته من مراتب واختصاصات ومهن

٧٣- ديوان الرصافي : ٣٧٦/١ .

٧٤- مجمع الامثال : ٢٦٥/١ .

٧٥- ديوان الزهاوي : ٣١/١ ، ٣٥ ، ٤٧ ، ١١٤ ، ١٤٩ ، ديوان الرصافي :

٢١٥/١ ، ٢١٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٣١٤ ...

٧٦- ديوان الزهاوي : ١٣٠/١ ، ١٣١ ، ٥٤٧ ،

ديوان الرصافي : ٧٣٣/١ ، ٧٩٧ ، ٦٠٠/٢ .

شتى ، فالى جانب الفئة الحاكمة من سلاطين ، وولاة ، وملوك ، وامراء ، وقادة ، ووزراء ، وساسة ، ووجهاء ، هناك ايضا اعلام من الاوساط الدهضة في المجتمع من : مصلحين ، ومفكرين ، وعلماء ، وادباء ، وفنانين . وصحفيين ، ومثقفين ، ونساء ، ثم هناك ايضا رموز للطبقات الفقيرة من كادحين وجنود وخدم وماشبهه •

وطبيعي ان ترتبط بهذا المعجم البشري مادة حسية ومعنوية تتمثل في اسماء الاعلام العربية والاجنبية ، والاماكن والوقائع والمناسبات ، والقيم والظواهر والافكار السياسية والاجتماعية والدينية والفلسفية والعلمية والثقافية عامة ، اضافة الى الطبيعة الحسية •

وهذه الظاهرة ، بالرغم من دلالتها على اتساع وتعدد مجالات رؤية الشاعر ، وسريان روح الواقع في شعره بدرجة اكبر مما هو في شعر مثلي النهج التقليدي ، الا ان رؤيته هذه ظلت « تجزئية » في اساسها ، ومحكومة ، الى حد كبير ، بانفصال ذات الشاعر عن موضوعه • ومن اجل ذلك بدت الموضوعات التي تناولها الزهاوي والرصافي اشبه بمجموعة من حالات ومواقف واشياء متراكمة مختلط بعضها ببعض ، ومنظور اليها من الخارج على غير ترتيب ، وليس على انها تجارب حية انصهرت داخل ذات الشاعر وانبثقت في شكل من الوحدة والكمال • وهكذا افتقدت مادة هذا المعجم وحدتها الداخلية ، واستحالت بدلا من ذلك الى اشلاء ملفقة وقلقة ، فالعلاقات التي تنظمها وتؤلف بينها هي ، عموما ، علاقات خارجية ، تتخذ عدة وجوه ، فقد تكون زمنية (ماض - حاضر) ، او طبقية (غنى - فقر ، قوة - ضعف ، حاكم - محكوم ، سيد - عبد) ، او وظيفية (سياسة ، وعلم ، وادب ، وفن ، ودين ، وفكر ، أو دور اجتماعي ضمن مؤسسات جمعية اخرى كالقبيلة او الاسرة او اية مؤسسة أو جمعية او منتدى) •

هذه العلاقات تعرب عن نفسها ، على صعيد الالفاظ ، اما عن طريق
المقابلة بين اللا متجانس ، كالمقابلة بين الغريب والعامي مثلا ، او بين القديم
والاجنبي ، او بين الصيغ التقليدية والصيغ المولدة ، وهكذا وهو
مايفضي الى التلفيق . واما عن طريق الاعتبارية (العشوائية) في تسمية
الاشياء او التعبير عنها ، وربما تداخل الطريقتان ، وهو مايفضي الى النثرية .
هذا ، فضلا عن ضرورات الوزن والقافية .

وعلى هذا فان المفارقة لتبدو شديدة اذا نحن جمعنا بين تلك الطوائف
المتباعدة من اسماء الاعلام والاماكن والادوات والمصطلحات والصيغ . .
وما الى ذلك مما حفل به شعر الزهاوي والرصافي . فقد جمع الرصافي مثلا،
بين لبيد وزهير وبين الشاعر الشعبي ملا عبود الكرخي ، ففضل
شاعريته عليهما :

تقدمت فيها على السابقين فمن ذا «زهير» ومن ذا «لبيد»؟ (١٧٧)

والزهاوي يجمع كل هذه الاسماء ، في مكان واحد ، على ماينها من
تفاوت :

لقد كان في بغداد للشؤم يأمر	على فرقة من فيلق الترك « جعفر »
وكان له زوج وكان ركونه	اليها كثيرا فهي تنهى وتأمّر
تسمى « زليخا » وهي شمطاء فظة	من الناس طرا بالقساوة تذكر
وكان لها منها فتاة جميلة	قد اشتهرت واسم الجميلة « دلبر »
وجارية في يته شركسية	تسمى «سليمى» وهي عذراء معصر (١٧٨)

٧٧- ديوان الرصافي : ٦٥٢/٢ .

٧٨- ديوان الزهاوي : ٩٧/١ .

والقافية عند الرصافي تجمع بين « دهوك » و « تبوك » ، كما يجمع بين اماكن شتى في قوله : (٧٩)

لقد ناح العراق عليك حزنا وضج من الخليج الى دهوك
وناح المسجد الاقصى جميعا الى ارض الشام الى تبوك^(٨٠)

ويجمع الزهاوي بين « المسدس » و « الحسام » في قوله :
أبشّين ان ادنى العدو حمامي بمسدس يوريه او بحسام^(٨١)

وتتسع المفارقة لو جمعنا عددا من النماذج التي تقع تحت مادة واحدة ، فمادة « الادب » مثلا تؤلف بين : امرئ القيس ، وابي دلالة ، وطاغور ، والكاظمي ، وتولستوي ، وعبود الكرخي ، وشوقي ، وعبد الكريم العلاف .. وهكذا . وتؤلف مادة « العلم » بين : ارسطو طاليس ، وابي بكر الرازي ، وابن القيم الجوزية ، وأديسون ، ومحمود شكري الالوسي ، وقاسم القيسي ، وعبدالوهاب النائب ، والشيخ قاسم مدرس جامع النعمانية .. وهكذا . وعلى هذا المنوال يمكن ان تجري سائر المواد الاخرى (٨٢) .

وتبلغ المفارقة اشدها اذا نحن جمعنا بين نموذجين متباعدين من مادة واحدة مثل : « الاحنف بن قيس - ابو عبيوب »^(٨٣) و « هولاكو -

٧٩- دروس في البلاغة وتطورها : ٢٨٧

٨٠- ديوان الرصافي : ٩٢/٢ .

٨١- ديوان الزهاوي : ٢٨٦/١ .

٨٢- ينظر مثلا على هذا الاختلاط : ثورة في الجحيم ، ديوان الزهاوي : ٧٣٣/١ .

٨٣- ديوان الرصافي : ٨٠/٢ ، ٦٠٧ .

اسعد المصور « (٨٤) ، و « ابن العلقمي - جبر بن ضومط » (٨٥) . و
 « بوزع - جبوبة » (٨٦) ، « برقة تهمد - شارع الميدان » (٨٧) ، و
 « سقط اللوى - السينما الوطني » (٨٨) ، و « الفضنر - العقق » (٨٩)
 و « الصمصام الخدم - المسدس » (٩٠) و « الذات والصفات -
 الجذب والدفع » (٩١) .

أما الاعباطية في استخدام الكلمات فتتجلى على نحو واضح
 في الجمع بين الالفاظ التي لارابطة بينها ، والمتناشزة احيانا ، كالجمع بين
 الاجنبي والغريب مثلا (الفنغراف - الفطارفة) : في قول الرصافي :

رقى من اعاليها الفنغراف منبرا محاطا باصحاب غطارفة غر (٩٢)

او بين المولد والقديم (مقياس الحضارة - ناطحوا العيوقا) في قوله :
 فالنن مقياس الحضارة عند من حازوا الرقي وناطحوا العيوقا (٩٣)

او بين التقليدي والعامي (اخو الحجى - يروز) في قول الزهاوي :

أخو الحجى قبل أن يح — مل الأداة يروز (٩٤) .

٨٤ - نفسه : ١٩٥ ، ٥٣٤ .

٨٥ - نفسه : ١٩٥ ، ٨٦ .

٨٦ - نفسه : ١٧٥/١ ، ٤٣٤ .

٨٧ - نفسه : ١٢٠ ، ٢٩١ .

٨٨ - نفسه : ٤٧/٢ ، ٥٢١ .

٨٩ - نفسه : ٢٩٦/١ ، ٢٢٢ .

٩٠ - نفسه : ٧٨/٢ ، ٢٥٧ .

٩١ - نفسه : ٥٣٧/١ ، ٤٧ .

٩٢ - ديوان الرصافي : ٢٥/١ .

٩٣ - نفسه : ٢٣٢ .

٩٤ - ديوان الزهاوي : ٣٨٤/١ .

أو بين المولد والغريب (شوكة - ملت ذو بعاع) في قول الزهاوي :

فيا جدثا في جوفه نام شوكة سقاك ملت ذو بعاع من السحب^(٩٥)

ومثل ذلك كثير ، حتى يمكن القول : ان معجم الزهاوي والرصافي قد يبدأ « منذ بدايات الشعر الجاهلي الى آخر لفظة مبتذلة في مقاهي بغداد وصحفها اليومية »^(٩٦) .

٣

مثل هذا المعجم ، انما كان ، في الواقع ، محاولة مضطربة للجمع بين ما ثقفه الزهاوي والرصافي من التراث القديم ، والذي يغلب عليه طابع البداوة ، والتراث العربي الاسلامي ، وهو تراث متنوع له مظهر الصنعة الفنية ، ثم معارف العصر وظواهره ، تلك التي عززت جميعا ، بغزارتها وتنوعها ، الاتجاه الرامي الى ايلاء « الفكرة » سواء كانت محسوسة ام مجردة ، الاهمية الاساسية في الشعر ، واعتبار الشكل ، وسيلة ، لاكثر للتعبير ، بوضوح ، عنها . وهو ما يتجلى في بنية هذا الشعر واسلوب صياغته .

** الصياغة - التراكم :

يؤلف كل من الغريب والتقليدي ، والدخيل والمولد ، وحتى العامي المبتذل مادة ملحوظة في شعر الزهاوي والرصافي ، وغالبا ما يختلط بعضها ببعض .

٩٥- نفسه : ١٧٤ .

٩٦- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٨٤ .

يتمثل النزوع الى الغرابة في استخدام الكلمات الميتة والوعرة
 احيانا تلك التي اشرنا الى امثلة منها ، ثم في الرغبة عن الكلمات المألوفة
 الى ما يرادفها في المعنى ، لكنه اقل منها دورانا على اللسان ، مثلما رأينا
 ذلك في شعر النهج التقليدي ، فالسيف « غضب » عند الرصافي ،
 والخمرة « قرقف » ، والمطر « غيث » (٩٧) . وهو يستعمل « نسوخ » بدلا
 من « نفوس » ، و « تمزع » بدلا من « تسرع » ، و « شروى » بدلا
 من « مثل » (٩٨) .

مثل هذا النزوع الى الغرابة انما هو ثمرة لرسوخ اثر اللغة التقليدية
 التي لا يقتصر نفوذها على المفردات بل يتعداه الى صلب النسيج اللغوي.
 لشعر الزهاوي والرصافي متمثلا في عدد غفير من الصيغ والاساليب
 والتشبيهات والمجازات التقليدية ، التي تصل الى الاحتذاء والتضمنين
 الجزئي او الكلي ، على غرار ما رأيناه في شعر الكاظمي والشيباني . ومنعا
 للاءادة سنكتفي ، هنا بالتمثيل لكل صنف من اصناف الصياغات
 التقليدية .

يتمثل ما هو تقليدي في اللغة عبر تلك الصيغ المتداولة التي تتركب
 بالوصف مثل : الماء القراح ، الاعين النجل ، الحرب العوان ، الهمسة
 القعساء ، الروضة الغناء ، العجب العجائب (٩٩) . او بالاضافة مثل :
 سقط المتاع ، خالي الوطاب ، ضربة لازم ، خبط عشواء ، رآد الضحى (١٠٠) .
 او بالاسناد مثل : لم يأل جهدا ، سيم خسفا ، اقال العثار (١٠١) ،
 مأنس لا انس ، كل حال تحول (١٠٢) .

٩٧- ديوان الرصافي : ٣٩٨/١ ، ٢٣٠ .

٩٨- نفسه : ٤٥٣/١ ، ١٦٠ ، ٤٨٨ . دروس في البلاغة وتطورها : ١٧٩ وما
 بعدها .

٩٩- ديوان الزهاوي : ١٢/١ ، ١٣ ، ٥٦ ، ٧٥ ، ١٠٤ ، ١١٠ .

١٠٠- ديوان الرصافي : ٢٣٩/١ ، ٢٨٠ ، ٤٠١ ، ٤١٣ ، ٦٧٨ .

١٠١- ديوان الزهاوي : ٣٦/١ ، ٥٨ ، ٨٦ .

١٠٢- ديوان الرصافي : ٤٩٣/١ ، ٣٠٦ .

أما تلك الاساليب التقليدية التي رأينا امثلة منها لدى شعراء
 النهج التقليدي ، فيحفل بها كذلك شعر الزهاوي والرصافي ، ومن امثلتها
 تلك الصيغ والاساليب التي تشكل البدايات التقليدية عادة للبيت القديم
 مثل : ألرب ، ويوم ، فيالك من ، فعد عن ، رويدك ، هم الالى ، وكائن
 ترى ، قف بالديار (١٠٣) . خليلي عوجابي ، سقى الله ، واني وان ، ياليت
 شعري (١٠٤) . ومن امثلتها في شعر الزهاوي قوله :

ابى الله ان انسى ربوعا كريمة قضيت بها عهد الصبا وهو طيب
 هي الدار ناطت بي حبالا من الهوى تجش به قلبي الشجي وتجذب
 رعى الله عهدا بالرصافة قد مضى ولكنه عن خاطري ليس يغرب
 الا ليت شعري هل اراني راجعا اليها وهل من ماء دجلة اشرب ؟ (١٠٥)

ويتبين اثر اللغة التقليدية ايضا في اعتماد تلك الصيغ والعبارات التي تذكر
 بمثلاتها في الشعر القديم ، كقول الرصافي :

«ويضة خدر» ان دعت نازح الهوى اجاب ألا ليك يا بيضة الخدر (١٠٦)
 الذي يذكر بيت امرئ القيس في المعلقة .

او قول الزهاوي :

«يقولون صبرا يا جميل» على الذي

اصابك من رُزءٍ وأتّى لي الصبر ؟ (١٠٧)

الذي يذكر بيت جميل بثينة .

١٠٣- نفسه : ٢١/١ ، ١٣٦ ، ١٤٣ ، ٣٧٨ ، ٤٠١ ، ٨٠٦ .

١٠٤- ديوان الرصافي : ٩/٢ ، ٢٠ ، ٣٥ ، ٣٩٥ .

١٠٥- ديوان الزهاوي ، نشر : محمد يوسف نجم ، ٧/١ .

١٠٦- ديوان الرصافي : ٢٣/١ .

١٠٧- ديوان الزهاوي : ١٧٧/١ ، ١٨٨ .

وربما وردت أكثر من صيغة في البيت الواحد كقول الرصافي :

وقفت «غداة البين» في الكرخ وقفة لها كربت نفسي «تطير شعاعا» (١٠٨)

كما قد يمتد الاتكاء على الصيغ التقليدية الى التضمين ، كقول الرصافي :

وجوه عليها للشحوب ملامح «تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد» (١٠٩)

او قول الزهاوي :

وقلت له «انا غريبان ههنا وكل غريب للغريب نسيب» (١١٠)

وقد يشمل التضمين البيت بأكمله (١١١) .

وهناك مستوى آخر للتقليد يتمثل في احتذاء اسلوب الشعر القديم ومحاكاته،

فقول الرصافي :

وهل انا الا من اولئك ان مشوا مشيت وان يقعد اولئك اقعد (١١٢)

هو احتذاء لبیت دريد بن الصمة :

وهل أنا الا من غَريّة ان غوت غويت وان ترشد غزية ارشد (١١٣)

وقول الزهاوي

ساكت انت والأعادي تقول ومضر بك السكوت الطويل (١١٤)

١٠٨- ديوان الرصافي : ٣٥٦/١ ، ٢٠٠ .

١٠٩- نفسه : ١٢٨/١ .

١١٠- ديوان الزهاوي : ١٣٢/١ .

١١١- ديوان الزهاوي : ١٣١/١ . ديوان الرصافي : ١٧٢/٢ .

١١٢- ديوان الرصافي : ١٣١/١ .

١١٣- لغة الشعر بين جيلين : ٧٣ ، ٧٦ - ٧٧ .

١١٤- ديوان الزهاوي : ٢٨٦/١ .

هو احتذاء لبيت الشريف الرضي :

راحل أنت والليالي نزول ومضر بك البقاء الطويل^(١١٥)

وربما تمثل التقليد ايضا في تأثر ايقاع الشعر القديم ، كقول الرصافي :

وما صاحب البيت الحقير بناؤه بأفزع من رب البلاط الممرد^(١١٦)

فقد تأثر فيه ايقاع بيت المتنبي :

وماربة القُرط المليح مكانه بأجزع من رب الحسام المصمم^(١١٧)

وفضلا عن ذلك فان التقليد يتمثل على نحو جلي في تلك الايات التي

تكاد تكون مستلة من دواوين الشعر القديم والتي ليس بينها وبين عصرنا عهد ، كقول الرصافي مثلا :

أقوى مصيف القوم والمربع فالدار قعر بعدهم بلقع^(١١٨)

أو قوله :

مقاحيم تصلى الممعان مشيحة اذا احتدمت في حومة الحرب نيران^(١١٩)

وحتى الزهاوي الذي تحدث كثيرا عن التجديد ، وامتلأ شعره بافكار

العصر وعلومه ومنجزاته ، يتمص ، هو الآخر ، روح الشاعر التقليدي

احيانا ، فيتحسر على « عهد دجيل ورماله واشجاره وظلاله ومائه » وكأنما

ليس بينه وبين المدينة عهد ، يقول :

الا ليت شعري هل «دجيل» كعهده وهل سمرات الرمل وارقة الظل ؟

١١٥- الزهاوي - الشاعر الفيلسوف والكاتب المفكر : ٣٠٠ ، ٣١٢ - ٣١٣ .

١١٦- ديوان الرصافي : ١ / ١٣٠ .

١١٧- ديوان المتنبي : ٤٦٩ .

١١٨- ديوان الرصافي : ١ / ٥٩ ، لغة الشعر بين جيلين : ٧٦ .

١١٩- نفسه : ١ / ٣٧٠ ، ١٩ .

وهل حيثنا منه بذى الأثل نازل
 وهل ، عرصات الحي بعد عذبة
 لعمرك لا ظل الطريفاء قالص
 بلاد سكناها ونحن من الحمى
 بلاد بها حزن وسهل تقابلا
 كما كان ، أم هل غادر الحي ذا الأثل ؟
 وهل جنبات الحي باسقة النخل ؟
 نهرا ، ولاماء الطريفاء بالضحل
 بحيث النسيج الطلق يعبث بالطل
 فيالك من حزن ويالك من سهل (١٣٠)

بل ان روح التقليد قد سرت في قصائد باكملها ، حتى ليتمكن ان نجد في هذا المقطع او ذاك اثرا لشاعر او اكثر قد انبث في اثنائها ، سواء اكان هذا التأثير في الافكار والمعاني ام في الالفاظ والاساليب والايقاعات (١٣١) .

ومن امثلة ذلك تأثر الزهاوي بلامية الشهرزوري التي اولها :

لمعت نارهم وقد عسعس الليلى — بل ومل الحادي وحر الدليل (١٣٢) .

في مقطعين من احدى قصائده هما « كأنهن ثكالى » و « ظلمة فوق ظلمة » (١٣٣) . أما الرصافي فتأثره بالشعر القديم اوضح ، ويمكن تلمسه في عدد من قصائده مثل « ام اليتيم » . و « يقولون » (١٣٤) ، وفيهما يبدو اثر معلقتي عنترة وزهير ، و « السجن في بغداد » (١٣٥) ويبدو فيها اثر معلقة طرفة ، وهناك قصائد اخرى تحمل آثار شعراء من مختلف العصور (١٣٦) .

أما بلاغة هذا الضرب من الشعر فلا تكاد تختلف عن مقاييس بلاغة النهج التقليدي التي قررناها في الفصل الرابع ، وهي تقوم ، عادة ، على استحضار

١٢٠- ديوان الزهاوي : ١١٣/١ . لغة الشعر بين جيلين : ٥٣ .

١٢١- معروف الرصافي شاعر العرب الكبير : ٣٢٥ .

١٢٢- وفيات الاعيان : ٢٥٢/٢ .

١٢٣- ديوان الزهاوي : ١٣٠/١ - ١٣١ .

١٢٤- ديوان الرصافي : ١٠٩/١ ، ٣٦١ .

١٢٥- نفسه : ١٢٠/١ .

١٢٦- معروف الرصافي شاعر العرب الكبير : ٣٢٧ - ٣٢٨ .

الماضي واتخاذهم رمزا مباشرا للحاضر ، فالرصافي ، وهو يتحدث عن حريق
ألم بأحدى حارات استانبول ، لا يرى فيها أكثر من اطلال رحل عنها القوم ،
فيقول :

ماللديار تراءى وهي اطلال هل خف بالقوم عنها اليوم ترحال ؟
كانت بها السمرات الخضر زاهية واليوم لاسر فيها ولاضال
مابالها وهي انقاض مبشرة تغير فيهن ابكار وآصال (١٢٧) ؟

مثل هذا المستوى التقليدي يتشكل ، عادة ، من تلك الصيغ الخيرية
والانشائية التي تتذكر الماضي وتتمناه وتتلهم على عهوده المنصرمة وتدعو
لها بالسقيا وتنادي الصحاب للوقوف على آثاره واستحضار ماكان فيها من
نبات وحيوان وطيور وشجر واجبة ، وهي صيغ حفل بها الشعر القديم ،
وكنا ذكرنا بعضا منها آنفا .

كما يقوم ايضا على اتخاذ الماضي مقياسا للحاضر ، وذلك باستخدام
مادة الماضي من : اعلام ، اماكن ، نبات ، حيوان ، ادوات ، اشارات
تاريخية ... وما أشبه ، قرينة لبيان الحاضر أو سبيلا الى نمذجته ، وعلى
ذلك يمكن ان نجد « نموذجا » للمرأة في شعر الزهاوي والرصافي شبيها
جدا بالذي وجدناه في شعر الكاظمي والشيباني ، ان لم يكن هو نفسه ،
فمواصفات هذا النموذج تتألف - هي الاخرى - من مجموعة من القرائن
الحسية التي يختلط فيها النبات والحيوان ومظاهر الطبيعة وبعض الادوات ،
فضلا عن استعارة الاسماء التقليدية التي عرفها ديوان الشعر القديم
من قبيل : ليلي ، سلمى ، غفراء ، زينب ، رباب (١٢٨) ، وصولا الى
تلك الاسماء التي عفا عليها الزمن وانكرها حتى القدماء مثل : « بوزع » (١٢٩)

١٢٧- ديوان الرصافي : ٧٩٧/١ ، ٦٠٠/٢ .

١٢٨- ديوان الزهاوي : ١٢/١ ، ١٣ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٠٠ ، ١٠٣ ، ١١٠ .

١٢٩- ديوان الرصافي : ١٧٤/١ .

و « جعادة » (١٣٠) . والامثلة على هذا النموذج كثيرة ، فليلى ، وسعاد وزينب عند الزهاوي :

مثل الدمى بل فائقات للدمى	في منطق عذب وحسن بيان
متلاعبات فوق اذبال الربى	وشعابها كتلاعب الفزلان
يمشين في مرجح على اعقابها	مشي القطا الكدري للعدران (١٣١)

والراقصة التي يصفها الرصافي :

شابهت عطفة الغصون اثناء	وحكت خطرة النسيم هبوبا
تلقت الجيد للرجوع انصياعا	كقطيم رأى على البعد ذيبا
بسمت كوكبا ومرت نسима	وشدت بلبلا وفاهت خطيبا
هي كالشمس في البعاد وان كان	الينا منها الشعاع قريبا (١٣٢)

مثل هذا المستوى الخارجي لرؤية العلاقات بين الاشياء ، من حيث هي اعيان وهيئات وحركات وابعاد بوصفات قائمة بالفعل أو بالنمنجة (التوهم) ، يمثل جوهر الرؤية التقليدية التي تتجلى عن طريق تلك التشبيهات والمجازات والكنايات التي حفل بها الشعر القديم ، والتي ترمي الى ايضاح الفكرة او الصورة وبيانها ونمذجتها وليس الى اعادة تشكيلها او ابتكارها . وعلى ذلك فالرصافي يستخدم عينات تقليدية لتحويل هجائه الجماعي فيقول :

أهدى بطرق المخزيات من القطا وأضل ممن آمنوا بسجاح (١٣٣)

والزهاوي يشبه طيارات الانكليز بالعقبان الجوارح ، يقول :

وكان طياراتهم في الجو عقبان جوارح (١٣٤)

١٣٠- ديوان الزهاوي : ٩٦/١ .

١٣١- نفسه : ١٠٤ .

١٣٢- ديوان الرصافي : ٥٥٨/١ - ٥٥٩ .

١٣٣- نفسه : ٦٠٣/٢ .

١٣٤- ديوان الزهاوي : ١٨٧/١ .

وهكذا يمكن ان نعثر في شعر الزهاوي والرصافي على سائر ضروب
البلاغة التقليدية كالمجاز والكناية وسواهما مما رأيناه في شعر الكاظمي
والشبيبي ، ومن امثلتها قول الرصافي في وصف روضة :

مثلت بها الاغصان وهي منابر وتلت بها الخطباء وهي طيور
للنرجس المطلول ترنو أعين فيها وتبسم للالاح ثغور (١٣٥)

ويقول في رثاء الشيخ محيي الدين الخياط :

فقدنا به صلتَ الجبين مهذبا كريم سجايا النفس عف المؤزر (١٣٦)

ومثل ذلك : سهم المنية ، شمس الحقيقة ، نور العلم (١٣٧) ، خاض
غمار الحادثات ، ركب عباب البحر ، شمرت الحرب عن ساقها (١٣٨) سار
المجد في طي برده ، طبق صيته الآفاق ، ابدى الشر نابه ... (١٣٩) .

هذه الانماط من المجازات والكنيات واشباهها من ضروب البيان الاخرى
اكتسبت بمرور الزمن معاني محدودة بحيث اصبحت جزءا من بنية الشكل
التقليدي .

ومثل ذلك يمكن ان يقال عن « الصنعة » في شعر الزهاوي والرصافي،
والتي لاتعدو ، اجمالا ، بعض المحسنات البديعية التقليدية كالطباق
والجناس ، فعلى الرغم من دعوة الشاعرين الى تجنب الصنعة (١٤٠) الا اذا
جاءت عفوا بلا قصد (١٤١) ، الا ان الذاكرة التقليدية التي يستمدان منها

١٣٥- ديوان الرصافي : ١/٦٢٦ - ٦٢٧ .

١٣٦- نفسه : ٨/٢ - ٩ .

١٣٧- نفسه : ١/٣٦٢ ، ٣٦٤ .

١٣٨- ديوان الزهاوي : ١/١٧٤ ، ٢٠٩ ، ١١٨ .

١٣٩- ديوان الرصافي : ١/١٣٨ ، ٣٩٥ ، ٣٧٠ .

١٤٠- ديوان الزهاوي : ٣/١ .

١٤١- الرصافي - آراؤه اللغوية والنقدية : ٣٧٩ .

لابد ان تستعيد بعض طرائق الصنعة في الصياغة ، خصوصا مايتعلق بالجناس الذي يمكن ان نجد في بعض صوره امتدادا للصلة بالمصور المتأخرة (١٤٢) ، وذلك من قبيل قول الرصافي :

يقيني شرفِرتكم يقيني بأنَّ الله مطلع رقيب (١٤٣)
وقوله :

فاليك يا « شكري » على هذا الصنيع عظيم شكري (١٤٤)
أو قول الزهاوي :

من نسوة لعب الصبا بقُدودها لعب الصبا بمعاطف الاغصان (١٤٥)
ومثل ذلك يمكن ان يقال عن الطباق الذي هو من اكثر المحسنات شيوعا ، ومنه قول الرصافي :

فهي ان اقبلت رأيت ابتساما وهي ان ادبرت رأيت قطوبا (١٤٦)
او قوله :

ضحكت مشارقها بوجهك بكرة وبكت مغاربها الدماء اصيلا (١٤٧)
ويمكن اعتبار الطباق ثمرة طبيعية لتلك الرؤية التي لا ترى في الاشياء ابعد من علاقاتها الخارجية التي يعتبر الطباق احداها ، فاذا اضفنا الى ذلك نزعة الاسترسال النثري والرغبة في تكديس الافكار وتراكمها ، ادركننا مغزى هذه المطابقات لدى الزهاوي :

١٤٢- الرصافي - آراؤه اللغوية والنقدية : ٣٧٩ .

١٤٣- ديوان الرصافي : ٧١٢/١ .

١٤٤- ديوان الرصافي : ٥٩٩/٢ .

١٤٥ - ديوان الزهاوي : ١٠٤/١ .

١٤٦ ، ١٤٧ - ديوان الرصافي : ٥٥٧/١ ، ٥٤٩ .

جاء عجزاً يزري وجاء اقتداراً وتردى شناعة وفخاراً
عامل الناس بالعدالة والظلم — هم فكانوا يلقون نورا وناراً
جَرَّ عزاً الى العراق وذلاً وحياة لأهلـه وبـواراً
وأصار النهار ليلاً بهيماً — واصار الليل البهيم نهاراً
افقر القوم بالعراق واغنى وسع الطرق ضيق الافكاراً ٠٠ (١٤٨)

لقد ترتب على تلك الرؤية التي ترى الاشياء في ظاهرها والتي تخضع في
التأليف بينها الى تدافع الافكار وتداعياها بدلا من اعادة تشكيلها ، أن اهل
الشاعر الصورة المتكاملة واكتفى منها بأشلائها ، وعليه ف شعر الزهاوي
والرصافي ، بكل ما يحفل به من ضروب البيان والبديع ، لم يتعد ، في الواقع ،
التأليف بين اشئآت من الصور الجزئية المستعارة ، غالبا ، من الشعر القديم ،
ومهارة الشاعر انما تتجلى في التنسيق بينها ، لكن مثل هذه المهارة لاتستطيع ،
عادة ، تجاوز الاصول التي قامت عليها ، انما تقف عند مجاراتها او تحسينها
في افضل الاحوال ، مثلما نرى ذلك في قول الرصافي : (١٤٩)

وليلٍ به قد بت اختلس الكرى وارقب فيه النجم ان يتغَوَّرا
تمطى على الآكام منه بغيهـب تكاثف حتى خلته قد تحججرا
وكاد دجاء يمكن الكف لمسه فلو سار سار في دجاء تعثرا (١٥٠)

ومن التقنيات التقليدية الاخرى التي حفل بها شعر الزهاوي والرصافي
« التكرار » ، فقد استخدم ، هو الآخر ، باعتباره اسلوبا بيانيا تقليديا يرمي

١٤٨- ديوان الزهاوي : ٨٣/١ .

١٤٩- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٠٤ - ٢٠٥ .

١٥٠- ديوان الرصافي : ٤٠٤/١ .

الى تقوية المعنى وايضا^(١٥١) عن طريق استحضاره بالالفاظ أو الصيغ ،
ويتم ذلك اما باستدعاء قرائن حسية او اعادة صيغ وانماط انشائية أو خبرية
كما هو الامر في شعر النهج التقليدي ، فمن تكرار الالفاظ قول الرصافي :
وان لم يكن شعري من الشعر لم يكن لعمر النهى للشعر عند النهى قدر^(١٥٢)

وقول الزهاوي :

والشعر يكبر اما كان مبتكرا والشعر لا ينبغي في الشعر تقليد^(١٥٣)

اما تكرار الصيغ والاساليب فمن امثلته استفهام الزهاوي بـ « هل »
ثلاث عشرة مرة^(١٥٤) ، واشارته بـ « ههنا » و « من هنا » اثنتي عشرة مرة^(١٥٥)
ويقود الولع بالتفصيل الى ان يجمع الشاعر بين التكرار الملفوظ
والمحوظ ؛ الظاهر والخفي ، كقول الرصافي مخاطبا المسلمين وموقف الغرب
منهم :

غذا ما وسعتم الناس حلما	عده الغرب شرة وعثرا
واذا ما ملأتم الارض عدلا	عند جورا، او مفخرا عند ذاما
واذا ما فعلتم الخير يوما	حبوه جناية وأثاما
واذا زلة لكم دفن الدهر	املوا بنبشها الاقلاما
واذا ما فترى عليكم عدو	ايدوه وصدقوا الاوهاما
واذا ما جنى عليكم اناس	سكتوا عنهم ومروا كراما ^(١٥٦)

١٥١- دروس في البلاغة وتطورها : ٢٦١ ، ٢٧١ .

١٥٢- ديوان الرصافي : ١٥٠/١ .

١٥٣- ديوان الزهاوي : ١/٥٥١ ، ٢٠٥ .

١٥٤ ، ١٥٥ - نفسه : ٢٧٢ ، ٢٧٥ ، لغة الشعر بين جيلين : ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ .

١٥٦- ديوان الرصافي : ٢/٣٤١ - ٣٤٢ ، وانظر : ١/٥١٩ ، ٥٢٣ .

وقد يشمل التكرار جزء من البيت كقول الرصافي :

أطلق الناس من تقاليد جهل كل فرد منهم به مغلول
وشفاهم بهديه من ضلال كل فرد منهم به معلول^(١٥٧)

وقد يتكرر البيت برمته كما فعل الزهاوي في قصيدته « نكبة اليا بان »
مثلا^(١٥٨) ، وقد يشمل التكرار ، بنوعيه ، أكثر من بيت كقول الرصافي :

حبذا النوم واصلا بين حي ذئ ثواء وميت ذئ بـسـراح
حبذا النوم جامعا بين معشو ق مقيم وعاشق ذئ اتـزاح^(١٥٩)

كما ان التكرار الملحوظ قد يتحول الى مجرد تفصيل تراكمي كقول
الزهاوي :

حجرات بعد النضارة منها لبست غبرة وابدت نحولا
ويوت قد اظلمت بعد ان كا نت تضيء الحياة دهرا طويلا
وعراض تعاورتها السوافي ومشت فوقها تجر الذيولا
وصروح للعلم مرتفعات قوضتها الايام الا قليلا^(١٦٠)

وقد يتحول ايضا الى مجرد لعبة سمجة ثقيلة كقول الرصافي :

فالقوم اما حظهم فقد رقد عنهم ، واما سعدهم فقد خمد
منهم ، واما نحسهم فقد وقد وقد اضاعوا مجدهم الى الابد
وقد وقد وقد وقد وقد وقد^(١٦١)

١٥٧- ديوان الرصافي : ٤٩١/١ .

١٥٨- ديوان الزهاوي : ١٦٠/١ .

١٥٩- ديوان الرصافي : ٥٣٠/١ .

١٦٠- ديوان الزهاوي : ١٥٨/١ .

١٦١- ديوان الرصافي : ٤٠٢/٢ .

وشبيه بهذا قول الزهاوي :

كم الى كم كهولكم في رقاد كم الى كم شبابكم في سبات ؟ (١٦٣)

يتضح من هذا العرض المجمل لاصول المادة التقليدية في شعر الزهاوي والرصافي ، خصوصا اذا نظرنا اليه ضمن شكله الايقاعي (الوزن والقافية) ، انها تشكل صلب المادة اللغوية التي يقوم عليها هذا الشعر ، لكنها ، مع ذلك ليست المادة الوحيدة فيه .

٢

هذه الاصول التقليدية في بنية شعر الزهاوي والرصافي ، لها من الخصائص ما لشعر النهج التقليدي ، تلك التي قررناها في الفصل الرابع . ولكن ، بينما تمثل اللغة التقليدية اللحمة والسداة في بنية شعر الكاظمي والشبيبي تقريبا ، بحيث تبدو لغة هذا الشعر متجانسة الى حد ما ، فان الامر ليس كذلك في شعر الزهاوي والرصافي ، صحيح ان الكثير من ابيات القصيدة الواحدة ربما بنيت بناء تقليديا ، بل ان بعض القصائد ربما جاءت تقليدية برمتها ، خصوصا لدى الرصافي (١٦٣) ، الا ان اللغة التقليدية ليست سيدة الميدان مع ذلك ، اذ غالبا ما تختلط بروافد شتى من « لغة العصر » بما تشتمل عليه من الفاظ دخيلة وحديثة واساليب مولدة وعامية ، حتى يمكن القول : ان في شعر الزهاوي والرصافي معجما آخر مادته عصرية يقف الى جانب المعجم التقليدي ويختلط به بحيث يؤلفان معا بنية غير متجانسة (ملفقة) يتشكل منها هذا الشعر . فالتلفيق ، على هذا ، هو عدم تجانس البنية اللغوية للبيت او القصيدة . وهو ليس الا الوجه الاخر لاضطراب الرؤية وتفككها ، تلك الرؤية التي لا ترى في الكلمة اكثر من

١٦٢- ديوان الزهاوي : ٢٩٨/١ .

١٦٣- ديوان الرصافي : ٧٣٣/٢ ، ٦٠٠/٢ .

كونها دلالة على معنى (المطابقة) ، دون النظر الى ماتتطوي عليه من طاقات
ايحائية وصوتية . ولا ترى في الموضوع اكثر من « شيء » أو « فكرة »
خارج ذات الشاعر .

يتمثل التلفيق ، على صعيد البيت ، في حالة اختلاط وتقابل الالفاظ
والاساليب القديمة بما فيها من غريب وتقليدي وصيغ ومصطلحات
واسماء ، وبين الالفاظ والاساليب الحديثة بما فيها من دخيل ومولد وعامي
وصيغ ومصطلحات واسماء ايضا . ويتمثل ، على صعيد القصيدة ، في تفكك
وحدتها واضطراب بنيتها وتناشرها وثريتها .

لقد اشرنا الى ما حفل به شعر الزهاوي والرصافي من الفاظ عصرية
تمثلت في اسماء الاعلام ومصطلحات العلم والفاظ الحضارة . ويكفي
للتدليل على وفرة الاعلام ان نذكر بالمقطع الذي سنقتبسه من مطولة
الزهاوي « ثورة في الجحيم » ، والامر كذلك في شعر الرصافي ، فهناك :
رزفلت ، تشرشل ، غورو ، هرشل ، غاليل ، كبلر ، شنلر ، سركيس . . . وما
يجري هذا المجرى . ومن الفاظ العلم يرد : الكهرباء ، الذرات ، الدفع ،
الجذب ، الاشعة ، المكروب ، الجراثيم ، التيفوئيد ، المغناطيس ، الفنغراف
، . . . ومن الفاظ العصر وحضارته : البلشفية ، الجمهورية ، الديمقراطية ،
البرلمان ، الفاشية ، الاشتراكية ، الدستور ، النهضة ، المساواة ، وما أشبه .
وفضلا عن ذلك فقد استخدمت صيغ مولدة نقلت عن لغة الصحافة او الترجمة
او العامية من قبيل : النهضة العالمية ، الحياة الاجتماعية ، حرية الفكر ،
مذهب الاشتراكية ، بعد فترة (١٦٤) ، سدوا الصحف ، الجنس اللطيف ،
مجلس الادارة (١٦٥) ، ومن التعابير المبتذلة قول الزهاوي (١٦٦) :

١٦٤ - ديوان الرصافي : ١/ ٤٩٢ ، ٤٩٧ ، ٥١٥ ، ٤٩٦ .

١٦٥ - ديوان الزهاوي : ١/ ٥٢٨ ، ٧١ ، ٨٦ .

١٦٦ - نفسه : ٩٩ ، ١٠٥ ، ٩٣ ، ١٠٧ .

الى الموت من هذا المكان « سأطفر »
 ليلى ومصرعها « على التربان »
 اليك « بجاه المصطفى اتوسل »
 حوالى « وكيل جلالة السلطان »

وداعا فاني - ايها البدر لاترع -
 فأبى وجاش بفيضه متذكرا
 تقول لذي امر على المال : سيدي
 قد جاء متخذا وظيفته من ال
 ومثل ذلك قول الرصافي (١٦٧) :

سم رزينا بكف من قد « رازه »
 كم جهول احياء « وهو جنازة » ؟

ان عقل الفتى ليصبح بالعل
 انما العلم من معاجز عيسى

* * *

وقضوا عليها بالحجاب تعصبا
 أفتعلمون « بما جرى تحت العبا » ؟
 يوما لجاد له « وحل الكيسا »
 « اتمشى بشارع الميدان »
 كأنا « على كيس المنون نعيش » (١٦٨)

تركوا النساء « بحاله يرثى لها »
 قل للالى ضربوا الحجاب على النسا
 لو يستدر يد الشحيح بظرفه
 رحت يوما وقد مضت سنتان
 أرى عيشنا تأبى المنون امتداده

مثل هذا المعجم العصري يؤلف مادة موازية للمعجم التقليدي الذي
 بيناه ، وقد نشأت جراء اختلاطهما حالة من اللاتجانس والتناثر في لغة
 البيت وبنية القصيدة . حالة « التلفيق » هذه وردت على صور شتى يطول
 حصرها ، لاتكاد قصيدة في ديوان الزهاوي او الرصافي تخلو منها ، وعليه
 سنختار أربعة الايات الأولى من قصيدة الرصافي « السفر في التوميل » (١٦٩)
 ونعرض لما فيها من تلفيق :

١٦٧- ديوان الرصافي : ١/ ٢٦٠ ، ٢/ ١٣٧ .

١٦٨- ديوان الرصافي : ١/ ٤٢٥ ، ٦٨٨ ، ٢٩١ .

١٦٩- نفسه : ١/ ٥٨١ - ٥٨٢ .

وَفَئِدْ فَدِرْ قَاتِمِ الْاَعْمَاقِ مَتَسَعِ طَوِيتِ اجْوَاظَهُ طَيِّى الْمَكَاتِيبِ
 بِتَوَمِيلِ جَرَى فِي الْاَرْضِ مَسْرَحَا كَمَا جَرَى الْمَاءُ مِنْ سَفْحِ الْاَهَاضِيبِ
 يَنْسَابُ مِثْلَ انْسِيَابِ الْاَيِّمِ تَحْمِلُهُ عَوَامِلُ عَجَلَاتٍ مِنْ دَوَالِيبِ
 كَأَنَّهَا وَهِيَ بِالْمَطَاطِ مَتُعَلَّةٌ تَمْشِي بِاخْفَافِ اَنْوَاقِ مَطَارِيبِ(*)

فالبيت الاول يعرض طبيعة الصحراء عبر نمط تقليدي : (وَفَئِدْ فَدِرْ) ،
 ووصف (قَاتِمِ الْاَعْمَاقِ) ، واستعارة (طَوِيتِ اجْوَاظَهُ) ، وتشبيه (طَيِّى
 الْمَكَاتِيبِ) ، وكلها منقولة من الشعر القديم . ومع ذلك لم تطرد لغة البيت
 تماما ، فالنعت (مَتَسَعِ) بدا أضعف في الدلالة من سابقه ، اضافة الى انه
 كلمة عصرية الى حد ما ، ولو استعمل (منخرق) مثلا لكان احسن استواء
 وابلغ في الدلالة . وكلمة (مكاتيب) مولدة قريية من العامية ، وقد اخلت
 بما للغة البيت من فخامة ، خصوصا حين وقعت موقع القافية .

أما البيت الثاني فيبدأ بكلمة اجنبية (تَوَمِيلِ) ، ظلت نافرة ثقيلة
 بالرغم من التغير الذي اجراه الشاعر عليها (١٧٠) ، وهي تنقلنا ، فجأة ، من
 اجواء الصحراء الى أجواء مدينة عصرية ، حتى يبدو الاختلال شديداً بين
 المادة التي قام عليها البيت الاول ، وهي مادة صحراوية ، والمادة التي قام
 عليها البيت الثاني ، وهي مادة اجنبية حضرية . ولغة البيت عامة لاتشير الى
 اجواء الصحراء ، فالمشبه به (كَمَا جَرَى الْمَاءُ فِي سَفْحِ الْاَهَاضِيبِ) يشير ، بدلا
 من ذلك ، الى ارض فيها ماء وهضاب ، لكن الشاعر الذي وصف (التوميل)
 بمستوى لغوي (حقيقي - تقليدي) ، ختم هذا الوصف بكلمة (اهاضيب) ،
 وهي جمع غير مألوف ، فبدت غير مطردة مع سياق البيت لتشكل النهاية
 المفارقة للبداية .

* - ينظر : ديوان الرصافي ، شرح وتعليق : مصطفى علي ، ١٠٩/٤ - ١١٠ .
 ١٧٠ - المباحث اللغوية في العراق ، مصطفى جواد ، مطبعة لجنة البيان
 العربي - ١٩٥٥ ، ص ٨٥ ، وينظر مصدره .

وفي البيت الثالث تلفيق بين اجواء البداوة التي يوحي بها المشبه به (انسياب الأيم) ، واجواء المدينة التي تشير اليها كلمة (دوايب) ، وهي مولدة كما ان كلمة : (الايم) المعجمية ، والتي هي محور التشبيه ، تشكل مع المشبه (التوميل) تقابلا مختلا الى ابعد حد ، اما سائر الكلمات الاخرى فلا تحمل اكثر من مستواها الحسي المحدود .

وتعود اجواء البداوة فتطفئ على لغة البيت الرابع : (منعلة ، اخفاف انواع مطارب) . لكن كلمة (المطاط) العصرية المدنية تحدث اختلالا في سياق البيت برمته .

من هذا يتبين مايلي : —

١ — ان رؤية الشاعر لموضوعه (الآلة الحديثة) ، ذات طبيعة حسية — تجزئية تنظره بعين الماضي ، فالارض واسعة مغبرة الآفاق ، وهو يطويها طي المكاتب ويجري فيها جريان الماء من السفوح أو ينساب انسياب الافعى ، وله قوائم من دوايب منعلة بالمطاط تشبه اخفاف الابل . وفي ذلك مايدل على انفصال الذات عن الموضوع .

٢ — ان اللغة التي استخدمها الشاعر بما تشتمل عليه من سائر ضروب البلاغة قد استعيرت من التراث الادبي التقليدي من جهة ، واستخدمت بمستوى بياني — تراكمي ، اي باعتبارها وسيلة ايضاح لاغير، من جهة اخرى . وفي ذلك مايدل على انفصال الشكل عن الموضوع .

٣ — لقد ترتب على ذلك ان الشاعر لم يجد مايجول بينه وبين استعمال اية لفظة تبين عن الفكرة ، سواء أكانت غريبة ام مبتذلة ، فصيحة ام عامية ، معربة ام دخيلة . واي اسلوب يعبر عنها ، سواء أكان تقليديا ام مولداً ، حقيقيا ام مجازيا ، سهلا ام معقدا ، موجزا ام مسهبا ، وذلك مايؤلف الطابع العام للغة شعر الزهاوي والرصافي الذي يكمن فيه جوهر « التلفيق » .

على ان اوضح مظهر للتلفيق انما يتجلى في الجمع بين الالفاظ والصيغ
المفارقة لبعضها داخل البيت خاصة ، وهو ما أشرنا الى أمثلة منه آنفا ،
والذي يقود ، بالضرورة ، الى « النثرية » •

٣

تتمثل النثرية ، على نحو جلي ، في الاستخدام العادي للغة ، اي
باعتبار الالفاظ ذات بعد واحد هو بعد الدلالة على معناها المعجمي او
الاصطلاحي بمجردة من تلك الدلالات الاضافية التي تنطوي عليها ، عادة ،
غالبية الكلمات في اللغة ، بما تثيره من انفعالات وخواطر وايعاءات والتي
تعتبر مصدرا مرموقا للتأثير الشعري^(١٧١) • ويتجلى ذلك في شعـر
الزهاوي والرصافي بشيوع الكلمات والصيغ المحدودة الدلالة كاسماء الاعلام
من رجال ونساء ، واقاليم ومدن وانهار ومواضع وحروب ونجوم وآلات
ونبات وحيوان ومذاهب وكتب ... ، كما تتجلى في الفاظ ومصطلحات
العلم والفلسفة والسياسة والحضارة وما الى ذلك ، فضلا عن طائفة من
الادوات والصيغ وبعض الضمائر والافعال وأسماء الوصل والاشارة وما
أشبه • ومعلوم ان مثل هذه الالفاظ والصيغ تتفاوت في قوة دلالتها وتأثيرها
تبعا لتمييز بعضها من بعض من جهة ، ولحالات النظم التي ترد فيها من جهة
أخرى •

ان ابرز مثل على الولع في حشد اسماء الاعلام هذا المقطع من
مطولة الزهاوي « ثورة في الجحيم » :

ثم اني سمعت سقراط يلقي	خطبة في الجحيم وهي تفور
والى جنبه على النار أفلا	طون يصغي كأنه مسرور
وارسطاليس الكبير وقد اغ	رق منه المشاعر التفكير

ثم كوبرنيك الذي كان قد افـ
ثم دروين وهو من قال انا
ثم هكل وبخنرو جنسدى
ثم توماس ثم فخت ومنهم
ونيوتون الحبر ثم رنان
وزرادشت ثم مزدك يأتي
والحكيم الكندي ثم ابن سينا
ثم هذا ابو دلالة منهم
ثم كوبرنيك الذي كان قد افـ
ثم دروين وهو من قال انا
ثم هكل وبخنرو جنسدى
ثم توماس ثم فخت ومنهم
ونيوتون الحبر ثم رنان
وزرادشت ثم مزدك يأتي
والحكيم الكندي ثم ابن سينا
ثم هذا ابو دلالة منهم

وهذا الرصافي يجمع كل هذه الاسماء في بيت واحد :

بالترك بالروم بالالبان قاطبة بالأرمنين بالبلغار باللاز (١٧٣)

ومثل ذلك فعل الزهاوي فحشد هذه الانهار في قوله :

نهر عيسى ويطر ورفيل ودجيل وطابق والصراة (١٧٤)

وزاد الرصافي على ما ذكره الزهاوي انها را كثيرة اخرى في قصيدته

« سوء المنقلب » (١٧٥) ، مثلما حفلت قصيدة الزهاوي « مشهد السماء » (١٧٦)

بذكر النجوم والبروج وحركتها وابعادها والوانها وما يكتنفها من

١٧٢- ديوان الزهاوي : ٧٣٣/١ .

١٧٣- ديوان الرصافي : ٢٨٧/٢ .

١٧٤- ديوان الزهاوي : ٢٩٨/١ .

١٧٥- ديوان الرصافي : ٣٠٨/١ - ٣١٤ .

١٧٦- ديوان الزهاوي : ١٤٥/١ .

الهيولى والأثير وما الى ذلك . وعلى ذلك يمكن ان نمثل على ذكر المواضع بقول الرصافي مثلاً :

لقد نأح « العراق » عليك حزناً وضج من « الخليج » الى « دهبوك »
ونأح « المسجد الاقصى » جميعاً الى « ارض الشام » الى « تبوك » (١٧٧)

وعلى الفاظ العلم ومصطلحاته بقول الزهابى :

والجواهر الفرد « فى الاجسام ليس سوى كهيرات » بها يقوى ويقدر
والبعض منه كما فى « الرادىوم » يرى « ينحل من نفسه » فيها وينتشر (١٧٨)

او قول الرصافي :

ايها الناس ان ذا العصر عصر العلم ، والجد فى العلم والجهاد عصر حكم
البخار ، والكهربائية والماكنات والمنطاد (١٧٩) .

وعلى الفاظ السياسة بقوله :

انا « بالحكومة والسياسة » اعرف أألام فى تنفيذها وأعنف ؟
« علم ودستور ومجلس امة » كل عن المعنى الصحيح محرف .
من يقرأ « الدستور » يعلم انه وفقاً لصك « الانتداب » « مصنف »
تشكو البلاد « سياسة مالية » تجتاح اموال البلاد وتتلغف .
ياقوم خلوا « الفاشية » انها فى السائين فظاظة وتعجرف
للاكليز مطامع ببلادنا لاتنتهى الا بأن « تبلفوا » (١٨٠)

١٧٧- ديوان الرصافي : ٩٢/٢ .

١٧٨- ديوان الزهابى : ٦٠/١ .

١٧٩- ديوان الرصافي : ٥٢/١ .

١٨٠- ديوان الرصافي : ٤٠٣/٢ - ٤٠٥ .

وليست هذه سوى امثلة ، ف شعر الزهاوي والرصافي يطفح بحشد هائل من الاسماء والصيغ والمصطلحات القديمة والحديثة ، العربية والاجنبية ، من شتى الاصناف والحقول ، بحيث تشكل محورا اساسيا يدور عليه هذا الشعر ، وتضفي عليه ، جراء فراغها من الايحاء والاشعاع^(١٨١) ، جميع خصائصها النثرية ، وخصوصا ماهو اجنبي منها ، كقول الرصافي مثلا :

« فهرشل » ماشفى منا غليلا ولا « غاليل » انبأنا اليقيننا
و « كبلر » قد هدى او كاد لنا ابانك يانجوم تجاذيننا^(١٨٢)

او قوله :

« تلفون » به الى الغيب نصفي و « تلسكوبنا » الى الارواح^(١٨٣)

وليس هذا الحشد الغزير من الاسماء والمصطلحات والصيغ سوى الثمرة الطبيعية لوظيفة اللغة التي لاتعدو كونها وسيلة لنقل المعنى في شعر الزهاوي والرصافي ، فجمال الالفاظ يكمن في مطابقتها ، بمعنى ان العلاقة بين الكلمة والمعنى علاقة مباشرة ، وعليه فالاستخدام المباشر للغة هو الاساس في شعرهما ، ولاعبرة ، بعد ذلك ، بجرس اللفظة او زمنها او طبيعته دلالتها او لموقعها في النظم . هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فقد كان لكثرة وتنوع الموضوعات التي عالجها الشاعران أن تنوع مادتهما اللغوية واختلط بعضها ببعض بحيث غدا الطابع النثري سائدا فيها ، ومن الامثلة على هذا المستوى النثري في استعمال اللغة قول الرصافي :

لقد شاهدت مبتهجا بعيني له في مصر آثارا كبارا
فقي (الكبرى) له متحركات تخلص في البلاد له الفخارا
معامل مارست غزلا ونسجا فأغنت في صناعتها الديارا

١٨١- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٩٠ .

١٨٢ ، ١٨٣- ديوان الرصافي : ٧٤/١ ، ٧٥ ، ٥٣ .

وفي الاسكندرية باخبرات له في البحر تبتدر السفارا
واما بنك مصر فذاك أمر به قد جل طلعت أن يبارى (١٨٤)

ومما عمق الطابع النثري في شعر الزهاوي والرصافي ووسع من رقعته التأثير
الواسع بلغة النثر ، التي كانت افاقها تتسع ونفوذها يتعاظم ، سواء بسبب
الرؤية الشعرية القريبة ، بطبيعتها ، من النثر ام من جراء رواج الادب النثري
من مقالة وقصة ومسرحية من جهة ، وتطور الصحافة ووسائل الاعلام عامة من
جهة اخرى . وعلى الرغم من قيام لغة النثر على اصول فصيحة اجمالا
الا انها كانت تمتزج ، بدافع الاقتراب من لغة الحياة ، باخلاط شتى من
الالفاظ والصيغ والاساليب المولدة ذات الاصول الاجنبية او العامية (١٨٥) .

وهكذا حفل شعر الزهاوي والرصافي بكثير من الصيغ ذات الطبيعة
الثرية أصلا ، من قبيل : « على كل حال » ، و « حسبما أعلم » ، و « من
بعد ايام » ، و « فيما يقال » ، في قول الزهاوي (١٨٦) :

على كل حال فاتتزاعي بليلة _ تهول كهذي غيرما أتوقـع
فان كان نص قائم بوجوبه _ ولانص فيه حسبما أنا أعلم
ومن بعد ايام تزف لبيتـه _ فتغنو لحكم الشيخ فيه وتخضع
تفوق على بنت الامير بحسـنها _ وأخلاقها فيما يقال ويخبر

ومثل « من اجل هذا » ، و « لذاك ترى » و « على عكس » ، في
مثل قول الرصافي (١٨٧) :

ومن اجل هذا قد ترى كل فاعل الى الناس في كل الفعال ينـيب

١٨٤- ديوان الرصافي : ٦٨٥/٢ .

١٨٥- التغريب في اللغة ، مجلة عالم الفكر : ٢١٨ ومابعدها . اغلاط الكتاب
(المقدمة) ، ص ١-٢ .

١٨٦- ديوان الزهاوي : ١٠١/١ ، ١٥٢ ، ٧٨ ، ٩٧ .

١٨٧- ديوان الرصافي : ٤٧٨/١ ، ٤٨٧ .

لذلك ترى كلا يعيش لنفسه على عكس عيش عند اهل الحواضر

اما الالفاظ والصيغ المولدة والمبتذلة فكثيرة ، هي الاخرى • ومن
الامثلة عليها قول الرصافي :

انما الحق ، مذهب الاشتراكية فيما يختص بالأمـوال
وقول الزهاوي (١٨٩) :

لهفي على « الجنس اللطيف —
يا كهـرباء لأنـت أصـ —
ومن العامي المبتذل قوله :

مالـم تكن عضلات الرجل محكمة
فقد تزل بمن يشي على عجل (١٩٠)
وقوله :

لقد أرسلت عن بعد كتاباً
فما ادري أليلى لم ترد أن
الى ليلى فما رجع الجواب
تجيب عليه ام ضاع الكتاب ؟ (١٩١)
وقول الرصافي : (١٩٢)

فهذه حالة نسواننا
ما هكذا يا قوم ما هكذا
وهي لعمرى حالة مؤلمة
يأمرنا الاسلام في المسلمة (١٩٣)

١٨٨ - ديوان الرصافي : ٤٩٩/١ .

١٨٩ - ديوان الزهاوي : ٧١/١ ، ١٦٥ .

١٩٠ ، ١٩١ - نفسه ٥٢ ، ٢٨ .

١٩٢ - الرصافي في اوجه وحضيضه ، جلال الحنفي ، بغداد ، ١٩٦٢ . ٩٢/١ .
١٢٥ ، ١٤٢ ، ٢٥٢ ، وغيرها .

١٩٣ - ديوان الرصافي : ١٤٢/٢ - ١٤٣ .

وقوله :

أنا أبكي عليه من جهة العلم — سم وأغضي عن خوضه في السياسة
قد ابت هذه السياسة الا ان تكون الغشاشة الدساسة
لو أردنا افاضة في هجاها لكتبنا لكم بها كراسة^(١٩٤)

وكذلك قوله :

قد بكته مدارس عامرات — هو فيها المدرس المسؤول
انما قد ذكرت بعض مزايا ه والافشرحهن يطول^(١٩٥)

ولما كان اسلوب التعبير عن الفكرة يجري ، في شعر الزهاوي والرصافي، بطريقة تراكمية ، ضمن البيت والقصيدة ، فان الربط بين اجزاء الفكرة يتم اما باستخدام انماط لغوية تقليدية ، كتلك التي اشرنا اليها ، واما باستخدام صيغ وادوات ذات طبيعة محدودة الدلالة هي الاخرى ، وفي ذلك مايكرس الطابع الثري للغة هذا الشعر ، ومن امثلة تلك الادوات والصيغ: حروف العطف (الواو ، الفاء ، ثم) كما رأينا في المقطع المقتبس من « ثورة في الجحيم » حيث لم يخل بيت واحد من بعض هذه الاحرف ، بل ان القصيدة برمتها تكاد تجري هذا المجرى . ومثل ذلك بعض الادوات مثل (قد ، اما ، ربما ...) ، وبعض الظروف مثل (حيث ، اليوم ، حين ، الجهات والاقوات ...) ، وبعض الضمائر خصوصا ضمير الغائب بصورة المختلفة وبعض اسماء الاشارة والوصل ، وبعض الافعال وخصوصا (كان واخواتها) ، وكذلك بعض الصيغ مثل : « نعم » في قول الزهاوي :

ان الحياة نعم عليك ثقيلة — والنفي بعد العز ليس يطاق^(١٩٦)

١٩٤- ديوان الرصافي : ٤١/٢ ، ٤٢ .

١٩٥ - نفسه : ٤٨ / ٢ ، ٥٠ .

١٩٦- ديوان الزهاوي : ١٧٥/١ ، ديوان الرصافي : ٢٦١/١ .

أو مثل « وبعد » في قول الرصافي :

وبعد فجسم العرفان شخصا تردى المجد فضااض الرداء (١٩٧)

أو قوله :

إذا كان هذا هكذا منك واقعا فقد كنت في حسن اختيارك ماهرا (١٩٨)

وقوله :

فقد كنت احيانا ازور فناءه واتباه للرشف من منهل العلم (١٩٩)

وقوله :

شقيت° بكم لما شقيتم ارضكم فلها بكم ولكم بها غمرات (٢٠٠)

والامثلة كثيرة .

ومن الخصائص النثرية الاخرى في شعر الزهاوي والرصافي ظاهرة السرد والتفصيل والتقرير (٢٠١) ، وهي بالرغم من تداخلها ببعضها ، الا ان السرد مثلا يمكن ان يتجلى في تلك الحكايات المنظومة خصوصا عند الزهاوي ، وذلك كقوله في « ارملة الجندي » :

ألا انما هذا الذي لك أنقل له مثلما ارويهِ اصل مؤصل
قضى احد الضباط في الحرب نجبه وكان اذا دارت رحي الحرب يبسل
وخلف زوجا قلبها رهن جبهه وكان له قلب بها متشغل

١٩٧- ديوان الرصافي : ٦١٠/٢ ، ٦٨٤ .

١٩٨- نفسه : ٧٦٢/١ ، ديوان الزهاوي : ٩٤/١ .

١٩٩ ، ٢٠٠- ديوان الرصافي : ٦٨٠/٢ ، ٣٠٧/١ .

٢٠١- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٥٦ وما بعدها .

وهكذا ... (٢٠٢)

اما التفصيل فيتجلى في المنظومات الفكرية (التاريخية ، الفلسفية ...)
كقصيدة الرصافي « جالينوس العرب او ابو بكر الرازي » التي تحدث
فيها عن : مولده ، منشئه ، سياحته ... وهكذا . يقول فيها :

حكيم رياضي طيب منجم	اديب وفي الكيمياء حلال اشكال
تولد عام الاربعين الذي انقضى	لثالث قرن ذي مآثر ازوال
الى زكريا ينتمي ، انه له	اب تاجر في الري صاحب اموال
على حين كانت بلدة الري عادة	الى العلم تعطو جيدها غير معطال
تدرج في تلك المدارس ناشئا	مترجمنا يسعى بجهد واقبال
تعلم فن الصوت بادىء بدئه	ومارس تفصيلا به بعد اجمال
وقد جاوز العشرين سنا ولم يكن	شيء سوى فن الغناء بميال

وهكذا ... (٢٠٣) .

اما التقرير فيتجلى ، عادة ، في الموضوعات العلمية كقول
الزهاوي :

ليست الشمس من الشر	ق الى الغرب تسير
انما الارض من الغرب	ب الى الشرق تدور (٢٠٤)

وشعر الزهاوي عامة حافل بهذه الظاهرة « فهو نزاع الى مناقشة
الامور ومحاكمتها ونزاع الى ذكر العلل والاسباب والنتائج ، والى البراهين

٢٠٢- ديوان الزهاوي : ٩٢/١ .

٢٠٣- ديوان الرصافي : ١٧٣/٢ - ١٧٥ ، ومثل ذلك قصيدة « السجن في بغداد » .

٢٠٤- ديوان الزهاوي : ٤٠٨/١ .

والادلة احيانا « (٢٠٥) ، وقد اثرت هذه النزعة في لغته ايضا « فهي الى لغة العلم اقرب منها الى لغة الادب » (٢٠٦) ، يقول في الطلاق مثلا :

وقد جعل الاسلام امر بقاءه ثلاثا ليكفي الوقت من كان يندم

ويقول :

كراهة فسباب فركلة فطلاق (٢٠٧)

ويقول مجيبا من يسأله عن عقيدته :

فقلت لهم اما السؤال فبارد واما جوابي فهو اني مسلم (٢٠٨)

وهناك ، اخيرا من خصائص النثر « التكرار » التفصيلي الذي يرمي الى تقرير المعنى وبسطه وتفصيله من دون ان يترك ذلك اثرا بلاغيا اكثر من الرتبة وبعثرة اشلاء الفكرة وثرها ، وهو قد يقوم على تكرار الكلمة او ما يقاربها في الاشتقاق كقول الزهاوي :

قال : هل كنت قائلا بنشور قلت : ربي على النشور قدير
فاذا شاء للعباد نشورا فمن السهل ان يكون نشور (٢٠٩)

أو قوله :

المنيا لطف فلولا المنيا خلدت في الشقاء هذي البرايا
بالمنيا انقضاء كل القضايا في المنيا نهاية للرزايا

٢٠٥ ، ٢٠٦ - محاضرات عن جميل الزهاوي : ٤١ ، ٤٢ .

٢٠٧ - ديوان الزهاوي : ١/٤١٢ .

٢٠٨ - نفسه : ٥٠٨ .

٢٠٩ - ديوان الزهاوي : ١/٧١٨ .

ويقول :

لست سوى متيم متيم متيم (٢١١)

ومثلما تتكرر الالفاظ تتكرر الاسماء ، فقد كرر « دلبر » و « سليمي »
أربع عشرة مرة في سبعة ايات متتالية (٢١٢) ، كذلك تتكرر الصيغ كقوله :

للمرأة اليوم في مج	الس القضاء محل
للمرأة اليوم في البر	لما ن عقد وحل
للمرأة اليوم في استك	شاف الحقائق شغل
للمرأة اليوم في تح	سين الحضارة فضل (٢١٣)

وقد يجتمع التكرار الملفوظ والملاحظ في مثل قصيدة الزهاوي « الحب » (٢١٤)
وقد يتعدى الامر ذلك الى تكرار ما يمكن ان نسميه « الالفاظ
الصامتة » كالادوات وبعض اسماء الوصل والاشارة وبعض الضمائر
والافعال وما الى ذلك ، يقول الزهاوي (٢١٥) :

هو نوم نعم نعم هو نوم هو نوم لكن بلا احلام

٢١٠- ديوان الزهاوي : ٢٠٧/١ .

٢١١- الباب : ٢٤١ .

٢١٢- ديوان الزهاوي : ٩٨/١ .

٢١٣- ديوان الزهاوي : ٢٢٣/١ .

٢١٤- نفسه : ٤٦١ .

٢١٥- نفسه : ٣٨٤ .

ويقول :

انزع فيه الناس من جهلهم عزا لهم قد كان قدموسا
مانال في بغداد آماله الا الذي قد كان جاسوسا
رأيت دوح اللؤم ينمو وما ادري متى قد كان مغروسا ؟

ويقول الرصافي : (٢١٦)

يتم كلاهما هذا بهذا كذلك تم امرهما القويم
فلهذا نعم لهذا لهذا نحن دنا بوحدة الديان

وقد يمتد التكرار الى اعادة جزء من البيت (٢١٧)، وقد يعاد البيت كله (٢١٨) في قصائد مختلفة من دون ان يجد الزهاوي ضيرا في ذلك (٢١٩) .

أما بلاغة هذا الشعر التي تقوم على « الوضوح » قبل اي شيء اخر فقد قادت الى اهمال أية خصائص اخرى للالفاظ أو التراكيب (٢٢٠) ، وهي التي تقف بالتالي ، وراء الانحدار الى ألفاظ وتعابير هابطة وغير دقيقة ، مثل لفظة ، « بطني » ، النابية في قول الزهاوي :

تجرعت كأسا للتغرب مرة الى اليوم في بطني مرارتها تغلي (٢٢١)

٢١٦- ديوان الرصافي : ٥٣٢/١ ، ٤٣٧/٢ ، ٢٦١/١ .

٢١٧- ديوان الرصافي ٤٣٧/٢ ، ٢٦١/١ .

٢١٨- ديوان الزهاوي : ٣١/١ ، ٤٢١ .

٢١٩- ديوان الزهاوي : ٨/١ ، ٤٢٨ .

٢٢٠- معروف الرصافي : ٢١٢ ، دروس في البلاغة وتطورها : ١٩٠ ، ٢٠٩ .

٢٢١- ديوان الزهاوي : ١١٤ .

ومثل « شرف ودين » في قول الرصافي :

وما عاب الفتى جسم هزيل اذا ما كان ذا شرف ودين^(٢٢٢)
ومثل : « ذي امر على المال » و « لست أبذل » في قول الزهاوي :^(٢٢٣)
تقول لذي امر على المال سيدي اليك بجاء المصطفى اتوسل
فأوسعها شتما ورد سؤالها وقال لها : موتي طوى لست أبذل

ومثل « غير مريدة » في قوله أيضا :

وقد زوجوها وهي غير مريدة بشيخ كبير جاء بالمال يطمع

ومن جهة أخرى حاول الزهاوي والرصافي ادخال عينات معاصرة ضمن
اساليب البيان وخصوصا التشبيه ، بيد أن الامر لم يزد على عملية ابدال
التقليدي بالمعاصر او مقارنة احدهما بالآخر ، وهو مايؤلف وجها آخر من
وجوه التلقيق • يقول الزهاوي في تشبيه « المجرة » :^(٢٢٤)

كانها حيوان والنجوم بها هي الخلايا به والكهرباء دم
وكقوله :

ثم ارعوت من بعد ساعة غيبة تبكي كأن دموعها مـيزاب

ويقول الرصافي :

هو في الناس قدره متعال لم يطل صرح أيفل انشازه^(٢٢٥)

ويقول :

ونمضغ في الهياج الموت دون الـ على مضغ الاوانس للعلوك^(٢٢٦)

٢٢٢- ديوان الرصافي : ٩٢/٢ ، دروس في البلاغة وتطورها : ١٩٠ ، ٢٠٩ .

٢٢٣- ديوان الزهاوي : ٩٣/١ ، ٧٨ .

٢٢٤- ديوان الزهاوي : ٣١/١ ، ٥٢١ ، ١١١ .

٢٢٥- ديوان الرصافي : ٢٥٩/١ .

٢٢٦- ديوان الرصافي : ٩١/٢ .

لقد ترتب على ذلك كله ان انحدرت لغة الشعر في عدد من قصائد الزهاوي والرصافي الى سهولة ثرية طاغية تكاد تستحيل معها القصيدة او المقطع الى « مقالة في صحيفة »^(٢٢٧) غالبا ما تترسم خطى اللغة التي تدور على السنة العامة .^(٢٢٨) مثال ذلك هذا المقطع في الرثاء للزهاوي :

ثم قالوا : يشكو ضنى ونحو لا	قيل : عبد الرحمن يشكو زكاما
من الشق عاجلا لتزولا	ثم قالوا : خراجة فيه لا يد
تفويئد قد لا تدوم طويلا	ثم قالوا : الحمى التي لازمته
نهاه والرشد الا قليلا	ثم قالوا : أضاع من شدة الحمى
كنت أخشى من أن يقال قليلا ^(٢٢٩)	ثم قالوا : قضى وذلك ما قد

ومن شعر الرصافي على هذا الطراز « يامحب الشرق » و « الى صاحبة الحياة الجديدة » وأمثالهما .^(٢٣٠)

*** الایقاع - اضطراب الاطار

يتخذ الایقاع في شعر الزهاوي والرصافي وظيفة الاطار المعد سلفا لاحتواء المضمون ، شأنه في ذلك شأن وظيفته في شعر الكاظمي والشيباني ، وعلى ذلك ، فانه يمثل ، بضوابطه المختلفة ، الدرجة الاخيرة لافصال الشكل عن المضمون في هذا الشعر ، ويتجلى ذلك في عدة مظاهر :

أ - اهمال الخصائص النموذجية التي اكتسبتها البحور الشعرية ، والتي توطدت لها ، بمرور الزمن ، عبر مثولها في عدد من القصائد الناجحة .

٢٢٧- لغة الشعر بين جيلين : ٧١ .

٢٢٨- معروف الرصافي : ٢٥١ . الرصافي - آراؤه اللغوية والنقدية : ٢٧٩ .

٢٢٩- ديوان الزهاوي : ١٨٤/١ .

٢٣٠- ديوان الرصافي : ٣٤٤/٢ ، ٤٣٣/١ .

هذا بالرغم من سيادة الحس التقليدي على بحور شعر الزهاوي والرصافي ، فقد جاءت « نسبة البحور الطويلة عالية جدا اذا ماقورنت بنسبة البحور القصيرة . فالطويل والخفيف والبسيط والكامل والوافر أعلى نسبة من البحور المجزأة » ، والقصيرة عامة ، أما الهزج فلا أثر له (٢٣١) . ويتجلى هذا الاهمال في :

١ - عدم الملائمة بين طبيعة البحر الايقاعية وطبيعة المضمون كما فعل الرصافي حين اختار لقصيدته (بداعة لاخلاعة) (٢٣٢) ، ذات الموضوع الجنسي المكشوف ، البحر الخفيف بماله من نعمة بطيئة « وما فيه من جلال وعلو ينبوع نزع الجنس وطيش الاحاسيس واحتدامها » (٢٣٣) . وكذلك فعل الزهاوي حين استخدم « الخبب » ذا الطبيعة الراقصة لموضوعات التأمل والحكمة نظير قوله :

في منطقـه وكمايتـه	شرف الانسان وسؤدده
مايزرعه الانسان من الا	عمال فذلك يحصده
نحت الانسان له صنما	وغدا من جهل يعبده
الواحد أنت به برم	ماذا يجديك تعدده ؟ (٢٣٤)

٢ - افتقار القصيدة الى الوحدة الموضوعية ، مع خضوعها ، في الوقت ذاته ، الى وحدة الايقاع ، يخلق ارتباطا بين طبيعة البحر العامة وتعدد الاغراض التي يتضمنها بحيث قد يفضي الامر الى أن البحر الواحد ربما لاءم بعض موضوعات القصيدة ونبا عن البعض الآخر ، خصوصا حين تكون القصيدة صدى ملفقا لعدد من القصائد القديمة التي آف.

٢٣١ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٤٧ .

٢٣٢ - ديوان الرصافي : ٧٧٧/١ .

٢٣٣ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٥٠ .

٢٣٤ - ديوان الزهاوي : ٤٧/١ - ٤٨ .

بينها الشاعر على غير نظام ، ف « للزهاوي مجموعة من القصائد تمثل ظاهرة الجمع بين أكثر من قصيدة في التأثر والاحتذاء » (٣٣٥) . منها ، مثلاً ، قصيدته (الى مصر) (٢٢٦) . وفي قصيدته « مشهد السماء » (٣٣٧) . التي بلغت مائة وسبعة وتسعين بيتاً « نظر الى دواوين الشعر العباسي واختار القصائد ذات الروي المهموز المكسور من بحر الخفيف » (٢٣٨) . والزهاوي هو الذي قال عنه الجواهري : « دخلت عليه بضع مرات في وقت مزاولته النظم فرأيتة منطرحاً على حصير وحوله عشرات الدواوين مفتوحة مؤثر فيها على قصائد من وزن القصيدة التي ينظمها وقافيتها ، وربما كان الموضوع قريباً جداً من الموضوع الذي هو فيه » (٢٣٩) . كما كانت للرصافي « طريقته في نشر الدواوين والتأشير على القصائد المتشابهة » (٢٤٠) . وقصيدته « الارض » تكشف لنا ذلك بوضوح (٢٤١) ، كذلك تكشف لنا قصيدته « ذكرى الكاظمي » (٢٤٢) الى انه نظر الى همزيتي عبيد الله بن قيس الرقيات والبوصيري لاستكمال قوافيه (٢٤٣) .

٣ - عدم التمييز بين البحور المتساوية أو المتقاربة في الزمن الموسيقي. الأمر الذي أدى الى تضخم بعض البحور وضمور او استلاب بحور

- ٢٣٥- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٧٥ .
- ٢٣٦- ديوان الزهاوي : ٣٧٧/١ .
- ٢٣٧- نفسه : ١٤٥ . تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٧٥ .
- ٢٣٨- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٧٥ - ١٧٦ .
- ٢٣٩- ذكريات عن الزهاوي ، مجلة الاديب العراقي ، عدد ٣ ، بغداد ١٩٦١ ، ص ١٦ .
- ٢٤٠- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٧٦ .
- ٢٤١- ديوان الرصافي : ٧٦/١ . تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٧٦ .
- ٢٤٢- ديوان الرصافي : ١١٢/٢ .
- ٢٤٣- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ١٧٦ .

أخرى ، فقد ترتب على تساوي الخفيف والكامل في الاستغراق الزمني الموسيقى ، بالرغم من الاختلاف الشديد في تركيبة كل منهما ، أن تضخم الخفيف في شعر الزهاوي قد بلغ مئة قصيدة ، بينما وصل الكامل الى سبعين ، مع ملاحظة ان الكامل يستولي ، عادة ، على الرجز ، فيزداد عدده (٢٤٤) ، فضلا عن أنه يرد بعد الطويل من حيث نسبة استخدامه في الشعر العربي ، وانه يتميز عما سواه من البحور بأوفر عدد من الحركات والاضرب (٢٤٥) .

وعلى ذلك فان « ظاهرة وقوع الشاعر أسيرا لاستغراق الزمن الموسيقي دون عنايته بأهمية العلاقة ما بين تجربته واحساسه وتلوين البحر المناسب لهما تفسر لنا أيضا ارتفاع نسبة بعض البحور ، ولاسيما ما عرف بندرة استعماله عند القدماء ، على حساب البعض الآخر ، كارتفاع نسبة المجث على حساب صاحبه المضارع » ، وارتفاع نسبة المتقارب على حساب نسبة المتدارك ، كما استلب مجزوء الوافر بحر الهزج استلابا كاملا (٢٤٦) .

ب - ان اختلاط المعجم الشعري واتساعه ، وتلفيق وتراكم الصياغة على صعيد البيت والقصيدة ، مصحوبا بالخضوع الى وحدة الوزن والقافية ، قد تضاعفت جميعا على الاخلال بالمحافظة على الضوابط المعتمدة في نظام الايقاع من جهة ، واللجوء الى ركوب المزيد من الضرورات والاعلاط من جهة أخرى ، بحيث بدا نظام الايقاع في شعر الزهاوي والرصافي مضطربا هشا ، مثلما هو مصدر حافل بالعيوب أيضا . وهكذا لم يبرأ هذا الشعر حتى من تلك العيوب التي لم يعد الوقوع فيها سائغا للشاعر الحديث ، كالاقواء في قول الزهاوي :

٢٤٤ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٤٦ .

٢٤٥ - نفسه : ٢٤٥ .

٢٤٦ - نفسه : ٢٤٧ .

ما أحسن الصبح فياضاً لناظره
حتى الطبيعة قد أبدت محاسنها
يشوب أبيضه ظل من الفسق ؟
في ظلمه ثم في الانوار تنبثق (٢٤٧)

أو كالايطاء في قول الرصافي :

نفضت من الدنيا يدي لأنني
تكملة حسنا صنعه وفخامة
تعرفت منها ما بها من خلألق
وأحسن منه مالكم من خلألق (٢٤٨)

بل ان الزهاوي كرر لفظة «كثير» عشر مرات في قافية « ثورة في الجحيم » (٢٤٩)
هذا فضلا عن تلك العيوب التقليدية التي لم يعد يلتفت اليها كثيرا
مثل « سناد الاشباع » في قول الرصافي :

عقل وتجربة وجد زائد
علمت تجاربكم وايقن رأيكم
هذي صفات حازها المتقاعد
ان الحياة تعاون وتعاضد (٢٥٠)

أو « سناد التوجيه » في قول الزهاوي :

الشعر ديوان العرب
والزهر في أشواكه
والشعر عنوان الأدب
كالعين حولها الهدب
يا حبذا النقد النزيه
من أساليب الكذب (٢٥١)

-
- ٢٤٧- الباب : ٢٨٩ . تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٢١ .
٢٤٨- ديوان الرصافي : ١٣٦/١ . تطور الشعر العربي الحديث في العراق :
٢٢١ .
٢٤٩- الزهاوي وثورته في الجحيم ، جميل سعيد ، معهد البحوث والدراسات
العربية ١٩٦٨ ، ص ٨٩ .
٢٥٠- ديوان الرصافي : ٤٦٢/١ ، ٤٦٣ . تطور الشعر العربي الحديث في
العراق : ٢٢٥ .
٢٥١- ديوان الزهاوي : ٥٥٧/١ - ٥٦٠ . تطور الشعر العربي الحديث في
العراق : ٢٢٥ - ٢٢٦ .

أما البحور فلم تخل هي الاخرى من سقطات واصطراب كهذا الزحاف
المستكره في قول الرصافي :(*)

قل لعبد الوهاب النائب العلا مة الجبر منجب النجباء (٢٥٢)

أو قوله :(**)

وتجلت على مسرح الرقص حتى أرقصت بالغرام منا القلوبا (٢٥٣)

أما الزهاوي فموسيقاه هابطة اجمالاً ، وتكاد تبلغ احياناً ، حد
الكساح والانطفاء خصوصاً في بحر الخفيف (٢٥٤) .

وفيما عدا ذلك فنظام الايقاع في شعر الزهاوي والرصافي أظهر مجال
للاضطراب بكل ما ينطوي عليه من تلفيق وعسف وشذوذ وثرية . فهذا النظام
كثيراً ما يفتقر وراء الغرابة مثلاً ، خصوصاً حين يركب الشاعر إحدى القوافي
(. النفر) كالسين والصاد والزاي والضاء والطاء والواو ، وحسبنا ان نشير
الى قصيدة الرصافي (في ليلة نابغة) (٢٥٥) التي كان من قوافيها (مختلط ،
شمط ، ينمط ، يستعط ، ثلطوا ، يسترط ، شرطوا ، يمتخط ، الاقط .) ،
ومثل ذلك يمكن ان يقال عن قصيدته الزائفة « تموز والحريّة » (٢٥٦) .

* - ورد البيت صحيحاً : (للنائب) بدلاً من (النائب) ، في : ديوان الرصافي ،
شرح وتعليق : مصطفى علي ، وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٧ ، ٣٥٦/٥ .

٢٥٢ - ديوان الرصافي : ٥٣٠/٢ .

** - ورد البيت صحيحاً : (في) بدلاً من (على) في ديوان الرصافي ،
شرح وتعليق : مصطفى علي ، وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٦ ، ٢٥/٤ .

٢٥٣ - نفسه : ٥٥٦/١ . تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٥٢ -
٢٥٣ .

٢٥٤ - الزهاوي وثورته في الجحيم : ٨٩ . لغة الشعر بين جيلين : ٥٠ - ٥١ .

٢٥٥ - ديوان الرصافي : ٢٧٠/٢ .

٢٥٦ - نفسه : ٢٣٣/٢ .

وقصيدة الزهاوي « قمع الفساد » (٢٥٧) .

أما القوافي (الحوش) مثل الذال والشين والتاء والخاء والغين ، فهي أقل القوافي صلاحية وطواعية للشعر واجوائه . (٢٥٨) والقصائد التي جاءت عليها حفلت بكل مستهجن من القوافي ، ومن امثلتها قصيدة الرصافي الثائية (الانكليز وسياستهم الاستعمارية) (٢٥٩) والتي جاء في قوافيها (العث ، الفرث ، الكرث ، النبث ، الطث) ، ومثل ذلك يمكن ان يقال عن مقطعات الزهاوي (كلمة عن الحياة) و (في خلوة الاحداث) ، و (ايها الذئب) (٢٦٠) وما ورد فيها من قواف مثل : (اغياث ، احداث ، الباث ، حثاث ، غراث ، هثاث ، انكاث ، ارماث ... وما أشبهه) . وفضلا عن ذلك فان الخضوع لوحدة القافية هو نفسه مدعاة للاغراب احيانا حتى لو لم تكن القافية نافرة ولاحوشية ، كقول الرصافي :

تسير بكهربائي المعاني امورا كن كالظلم الدءآدي (٢٦١)

والقافية هي التي صيرت الخمر « جريالا » في قول الرصافي :

ودارت رؤوس القوم فيها توجعا وحزنا كما دارت بسكران جريال (٢٦٢)

كما صيرت الشجاع « سميذعا » في قول الزهاوي :

وهناك مفتخر بايقاع الاذى كأن من يؤذي سواء سميذع (٢٦٣)

٢٥٧- ديوان الزهاوي : ٦٣٧/١ .

٢٥٨- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢١٧ .

٢٥٩- ديوان الرصافي : ٤١٦/٢ .

٢٦٠- ديوان الزهاوي : ٤٣/١ ، ١٧٧ ، ٢٨١ .

٢٦١- ديوان الرصافي : ٣٧٧/١ .

٢٦٢- ديوان الرصافي : ٣٣٦/٢ .

٢٦٣- ديوان الزهاوي : ٤٩٩/١ .

وحين يفقد الشاعر المهارة المطلوبة في التعامل مع اللغة فإن القافية قد تكون مصدر اغراب حتى لو بنيت على اكثر الحروف دورانا في العربية كحرف الراء في قول الزهاوي :

لقد اذبأرت بفتة فلاي شيء تزبئر^(٢٦٤)

وكقول الرصافي :

واقموا لهم بها كل صرح مشمخر بناؤه اشمخرارا^(٢٦٥)

كذلك يمكن ان تكون القافية الركيكة مبعث رتابة « فقافية التاء السهلة كثيرا ماتحاماها الشعراء القدامى ، لاسبب هذه السهولة ، ولكن بسبب ماتشيعه من رتابة وجمود وبخاصة اذا ركبت حركة المتواتر ، فسرعان مايقع الشاعر في جموع الالفاظ السالمة وغير السالمة مما جاء على صيغة التأنيث مثل (العلاقات - الفضلات - النكبات ... الخ) ^(٢٦٦) » . وقد ركب الرصافي والزهاوي كثيرا منها ، ومن امثلتها (نثات) للزهاوي ^(٢٦٧) ، و (العادات قاهرات) و (سوء المنقلب) للرصافي ^(٢٦٨) .

والقافية يمكن ان تقف وراء استعمال الدخيل تارة ، والمبتذل تارة اخرى ، فمن الدخيل قول الرصافي :

وان طيب القوم ناصب كفه مشمخر بناؤه اشمخرارا^(٢٦٩)

٢٦٤ - نفسه : ٥٢٠ .

٢٦٥ - ديوان الرصافي : ٤١٨/١ ، دروس في البلاغة وتطورها : ١٣٩ ، ١٨٠ ، ١٨٤ .

٢٦٦ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢١٤ - ٢١٥ .

٢٦٧ - ديوان الزهاوي : ٤٥٨/١ .

٢٦٨ - ديوان الرصافي : ٣١٦/١ ، ٣٠٤ .

٢٦٩ - نفسه : ٤١٤/١ ، دروس في البلاغة وتطورها : ١٣٠ .

وقوله :

وتجيد تقطير العواطف للورى فتخاله لقلوبهم انيقا (٢٧٠)

ومن المبتذل قوله ايضا :

ان الساحة والشجاعة والعلى جمعت لعمرى في «ابي ععبوب» (٢٧١)

كذلك يمكن ان تكون القافية مصدر اللغة التقليدية التي تتألف عادة ، من تلك الصيغ المتداولة التي طالما اعاد الشعراء فيها القول ، من قبيل :
العسكر المجر ، والفتكة البكر ، والانجم الزهر (٢٧٢) ، او ناحل دنف
ونوى قذف ، وروضة أنف (٢٧٣) .

أما العسف فيتمثل في التحريفات التي تلحق القوافي بالنقص أو الزيادة
كمد المقصور وقصر الممدود ، وقطع الموصول ، ووصل المقطوع ،
او باجراء تحويرات شاذة على اصل الكلمة كتحريك الساكن
وتسكين المتحرك وما أشبه مما رأيناه في شعر الكاظمي والشيباني . ومن
الامثلة على الزيادة قطع همزة الوصل في قول الرصافي :

عبدوها ومهدوها فجاءت لااعوجاجا بها ولا ازورارا (٢٧٤)

أو مثل زيادة (اللام) لكي يستقيم الروي في قول الزهاوي :

ويزيدني شجنا الى شجني لها مر السحاب محاولا لركوبها (٢٧٥)

وقريب من ذلك استعمال الرصافي (حسابي) بدلا من (حساباني) وهو

٢٧٠- ديوان الرصافي : ٢٣٢/١ .

٢٧١- ديوان الرصافي : ٦٠٧/٢ .

٢٧٢- نفسه : ٤٥١/١ .

٢٧٣- ديوان الزهاوي : ١٨٩/١ - ١٩٠ .

٢٧٤- ديوان الرصافي : ٤١٨/١ .

٢٧٥- ديوان الزهاوي : ٧١٢/١ .

الأصح في قوله :

لم يكن رزء موتكم في حسابي (٢٧٦) .

ومن التحويرات الشاذة تحويل ضوضاء الى « ضوضاة » في قول
الرصافي :

زحفت جيوش السيل حتى اصبحت بالكرخ نازلة لها ضوضاة (٢٧٧)

وتحويل الاحرار الى « الحرار » في قول الزهاوي :

قالوا استقلوا ثم سدوا الصحف واعتقلوا الحرارا (٢٧٨)

ووقع التحوير اثقل حين يعرض للدخيل كقول الرصافي :

خيا عجبا من امة قلت جيشها تشابه كردينالها والجنيرال (٢٧٩)

أو قوله :

زفت الينا العروس وبعلمها الانكليسى (٢٨٠)

أما النثرية فتتجلى ، عادة ، في تلك القوافي الزائدة القلقة التي ليست
بالمعنى اليها حاجة انما يقتضيها اتمام البيت مثل كلمة « سير » في قول
الزهاوي : (٢٨١)

عن امور كثيرة قد اتاهها يوم في الارض كان حيا يسير

٢٧٦- ديوان الرصافي : ٢٩٠/١ . اغلاط الكتاب : ٥٦ .

٢٧٧- ديوان الرصافي : ٣٠٨/١ .

٢٧٨- ديوان الزهاوي : ٥٢٨/١ .

٢٧٩- ديوان الرصافي : ٣٣٢/٢ .

٢٨٠- نفسه : ٢٤٢/٢ .

٢٨١- ديوان الزهاوي : ٧١٥/١ - ٧١٦ .

ومثل كلمة « الغرير » في قوله :

قال : ماذا كانت حياتك قبلا يوم انت الحر الطليق الغرير ؟ (٢٨٢)

ومثلما تعرض الضرورات للقوافي فقد تعرض كذلك للبحور . ومن امثلتها تخفيف (ربما) في قول الرصافي :

فان تفعلك شخصا واحدا ربما يكون منه عموم الناس في الضرر (٢٨٣)

أو العدول عن المألوف الى النادر كاستخدام « بغاضة » بدلا من البغض في قول الزهاوي :

حسن وقبح او رضى وبغاضة يادهر انك جامع الاضداد (٢٨٤)

ومنها ايضا العدول عن الاستعمال الفصيح المألوف لبعض الصيغ والافعال الى استعمالات نادرة او مغلوطة : فالزهاوي ، مثلا ، يعدي الفعل ، « غاص » بنفسه في قوله :

انا بعصر قد أبان رقيه والناس قد غاصوا البحار وطاروا (٢٨٥)

ويستعمل الفعل « تخلى » بدلا من « خلا » في قوله :

الى ان تخلى البيت عن كل مابه ولم يبق فيه مايباع وينقل (٢٨٦)

كما يستعمل « فارح » بدلا من « فرح » وهو المألوف ، في قوله :

ترى هل سكانني من شرير او افترى عدو بضري فارح مستع ؟ (٢٨٧)

٢٨٢- الزهاوي وثورته في الجحيم : ٨٩ - ٩٠ .

٢٨٣- ديوان الرصافي : ٤٥٨/١ .

٢٨٤- ديوان الزهاوي ٤٩/١ .

٢٨٥ ، ٢٨٦- ديوان الزهاوي : ٤٤/١ ، ٩٢ ، ١٠١ .

٢٨٧- ديوان الزهاوي : ١٠١/١ .

مثلاً يجمع الرصافي « عادة » على « عوائد » في قوله :

ان العوائد كالاعلال تجمعنا على قلوب لنا منهن اشتات (٢٨٨)

والرصافي هو الذي استعمل كلمة (رفات) جمعاً مؤنثاً وهي مفرد
مذكر (٢٨٩) . في قوله :

كم على الارض رفات باليات من جسوم طختها الدائرات ؟ (٢٩٠)

كما استعمل (مديون) بدلاً من « مدين » وهو الصحيح ، في قوله :
فهو للغرب اسير اسر مديون لدائن (٢٩١)

كما عرضت للزهاوي والرصافي ايضاً بعض الاساليب التي عدل فيها
عن القاعدة المتبعة ، منها : اجتماع الشرط والقسم ووجوب ان يكون
الجواب للسابق منهما ، ويقترن ، عندئذ ، باللام ان كان للقسم ، وبالفاء ان
كان للشرط ، لكن الرصافي ، « في جميع ديوانه لم يأت بالقسم متقدماً الا جعل
الجواب للشرط المتأخر » (٢٩٢) ، فمن هذا قوله :

لئن فارقتني وصددت عني (فقلبي) لا يفارقه الوجيب (٢٩٣)

وللزهاوي في قصيدته (في الغابة) مثل ذلك :

لئن ذهب الشعر الجميل مضيعاً (فمن) ذا عن الشعر الجميل يعوض ؟
لئن عد فرضاً ذو عداء صياله (فان) على الحر الدفاع لأفرض (٢٩٤)

٢٨٨ - ديوان الرصافي : ٣١٩/١ .

٢٨٩ - اغلاط الكتاب : ٢١ .

٢٩٠ - ديوان الرصافي : ٨٥/١ .

٢٩١ - ديوان الرصافي : ٣٤٥/٢ . اغلاط الكتاب : ٥٦ - ٥٧ .

٢٩٢ - اغلاط الكتاب : ٣١ - ٣٢ .

٢٩٣ - ديوان الرصافي : ١٥٩/١ .

٢٩٤ - ديوان الزهاوي : ٢٢٦/١ .

ومن ذلك ايضا أن يجيء فعل الشرط ل (لما) الحينية مضارعاً ، « ولما
هذه تتضمن معنى الشرط وليست بجازمة ، ولا يكون فعل الشرط بعدها
وجوابه الا ماضيين » (٢٩٥) ، في حين وردا مضارعين في قول الرصافي :

تقسو قلوبكم لما تفاوضكم كأننا نحن منكم ننقر الحجر (٢٩٦)

ومن الضرورات الاخرى في الاسلوب : الزيادة ، والحذف ، والتقديم ،
والتأخير ، يقول الزهاوي مثلاً :

ان مت تحزن في العراق احبة حينا وتفرح في العراق اعادي (٢٩٧)

فلفظة (حينا) « قد اقحمت اقحاما لم تدع اليه الحاجة ، ثم ان بقاءها
يقتضي ان يختم البيت بقوله : وتفرح في العراق اعادي حينا اخر . ولم يقل
الشاعر بهذا سلامة للوزن والقافية ، وليس ذلك من باب «الايجاز والحذف»
كما يقول البلاغيون » (٢٩٨) .

ومن الزيادة ايضا قول الرصافي :

وما الحق الا هو الاتكال على شرف جاء من والد (٢٩٩)

وربما اجتمعت الزيادة والتكرار في مثل قول الزهاوي :

هنالك أبدى الجوع ناجذه لها وزاد بها الداء الذي هو معضل
فخارت قواها في غضير شبابها وحارت فلم تدر الذي هي تفعل

٢٩٥ - اغلاط الكتاب : ٦٣ - ٦٤ .

٢٩٦ - ديوان الرصافي : ٧٢/٢ .

٢٩٧ - ديوان الزهاوي ١/٤١٩ ، ١٥٨ .

٢٩٨ - لغة الشعر بين جيلين : ٥١ . وللاستزادة ينظر : الزهاوي والاعلاط

اللغوية والنحوية في شعر الرصافي ، عبدالرزاق الهلالي ، مجلة المورد ،

بغداد ١٩٧٣ ، مج ٢ ، عدد ٤ ، ص ٢٧٢ .

٢٩٩ - ديوان الرصافي : ٤٤٧/١ .

كذلك جسم المرء يأكله الطوى اذا كان لا يلقى الذي هو يأكل (٣٠٠)

ومن الامثلة على الزيادة، والتقديم والتأخير قول الزهاوي :

في بلادي ، على وداد بلادي انا ، الا اذا رحلت حقير
انا ذاك السعيد يوم اراني ليس الامني عليّ امير (٣٠١)

وقوله :

واصبح من قد كان بالامس سائلا باحوالنا عما بنا ليس يسأل (٣٠٢)

وقوله :

هل يستطيع كما قد ينبغي عملا جسم اصاب لداء نصفه الشلل (٣٠٣)

ومن ذلك قول الرصافي :

لا تعجب الذي عقل يروح به لينتج الشر خيرا غير منتظر (٣٠٤)

هكذا قاد استعمال اللغة على غير نظام في الشعر ، مقرونا بالركون
المسرف الى التفصيل ، الى جعل الوزن مجرد اطار على الشاعر ان يملأه
بأية طريقة ، وعليه ، ف شعر الزهاوي والرصافي حافل بالوان الزيادات التي ،
غالبا ماتحيله الى ثر موزون ، حتى لا يكاد ينجو من هذه الظاهرة الا القليل
من هذا الشعر . يقول الرصافي وقد طغت عليه نزعة التفصيل النثري :

جاد شخص عليه بعد سؤال بريال ، وزاد نصف ريال

٣٠٠- ديوان الزهاوي : ١ / ٩٣ .

٣٠١- نفسه ٢١١ .

٣٠٢ ، ٣٠٣- نفسه : ٩٤ ، ٣٦٧ .

٣٠٤- ديوان الرصافي : ١ / ٤٥٨ .

وشعر الزهاوي احفل بهذه اللغة النثرية التي لا يكاد يسلم له منها
الا النزر اليسير ، فهو لا يتورع عن ملء اطار الوزن هذا بمختلف الالفاظ
والصينغ والاساليب ، يقول مثلا :

وأرى الطريق امام احمد واضحاً لكن عليه ياسلام ذئاب (٢٠٦)
ويقول :

وانما عادة الانسان ناجمة من المحيط بفعل فيه متصل
وهذه هي في التحقيق باعثة له على السعي في الدنيا بلا ملل (٢٠٧)

من هذا يتضح ان نظام الايقاع قد استحال بين يدي الزهاوي والرصافي
الى اطار هش مضطرب لم يستطع ان يرتفع بلغتهما عن النثر الا قليلا .

ج - لم يكتف الزهاوي والرصافي بقلة العناية التي ابدياها بنظام
الايقاع ، انما سعيا ايضا الى ادخال بعض التسهيلات التي تخفف من ضوابط
هذا النظام ، وفي مقدمتها دعوة الزهاوي « الى الشعر المرسل في مواضع
شتى » (٢٠٨) ثم الى « تغيير القافية بعد كل بضعة ابيات من القصيدة » (٢٠٩) ،
كما اجاز للشاعر « ان ينظم على أي وزن شاء سواء كان من اوزان الخليل او
غيرها » (٢١٠) ، « وان يولد في اللغة ، اذا مست الحاجة ، كلمات لم يأت بها من جاء

٣٠٥ - نفسه : ٢٨٨/١ .

٣٠٦ ، ٣٠٧ - ديوان الزهاوي : ١/١١١ ، ٥٢ .

٣٠٨ - نقد الشعر العربي الحديث في العراق : ٣٢٣ ، حركات التجديد في
موسيقى الشعر العربي الحديث : ٢٥ .

٣٠٩ - ديوان الزهاوي (المقدمة) : ٤/١ .

٣١٠ - ديوان الزهاوي (المقدمة) : ٤/١ .

قبله» (٣١١) ، وكان قد رأى ايضا تقريب لغة الشعر من اللغة المحكية لكي تتولد الاوزان الجديدة بصورة طبيعية (٣١٢) .

أما الرصافي فقد دعا الى التعبير بلغة عصرية تتسع للحاجات الجديدة وتأخذ بالتطور ، والى نبذ الجمود على لغة الاقدمين (٣١٣) ، كما تأثر بالدعوة الى الشعر المنشور ، وقال عنه : انه يتضمن جوهر الشعر ، حتى نقل عنه : انه حاول مجاراته (٣١٤) .

لقد تمخضت الدعوة الى التجديد عن بعض القصائد المرسلة التي كتبها الزهاوي ، والتي لم تكن تختلف عن قصائده الاخرى « الا في خلوها من القافية » (٣١٥) ، فهو لم يستطع ان يبتدع اسلوبه الخاص في المعجم والبناء والايقاع ، انما ظل خاضعا للمعجم الشعري التقليدي ، واحتفظ بالنمط الاصلي للبيت العربي من حيث عدد تفعيلاته وانقسامه الى شطرين ، وتقيد في صياغة المعنى بوحدة البيت النمطية ، بحيث ينتهي بانتهاء التفعيلة الاخيرة فيه ، ولم يستطع استثمار « التضمين » بما يتيح له تدفق المعنى من بيت لآخر ، « اصف الى ذلك اهماله الوحدة العضوية للقصيدة ، ... ولهذا كان كل بيت في شعره المرسل مستقلا في الموضوع والبناء عن الابيات الاخرى ، وتبدو القصيدة كأنها مجموعة من الاقوال المأثورة ، تقال دون نظام او رابط سوى وحدة الوزن التي قامت عليها كل ابيات القصيدة ، ... وتذكرنا النغمة الرنانة والاقوال المأثورة بطابع الامثال ، ولكن اختفاء القافية الموحدة يصنع تناقضا مؤسفا بينه وبين الشعر التقليدي » (٣١٦) . ويتضح هذا من الابيات الاولى من قصيدته « الشعر المرسل » التي كتبها عام ١٩٠٥ بعدما اجراه عليها من تنقيح :

٣١١- نفسه .

٣١٢- نقد الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٩٢ ، ٣٢٣ .

٣١٣- دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : ٥٨ - ٥٩ .

٣١٤- الرصافي - آراؤه اللغوية والنقدية : ٣٦١ .

٣١٥- نقد الشعر العربي الحديث في العراق : ٣٢٣ .

٣١٦- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث : ٢٧ - ٣٠ .

لموت الفتى خير له من معيشة
يعيش رخي العيش عشر من الورى
أما في بني الارض العريضة قادر
أفي الحق ان البعض يشبع بطنه
يكون بها عبء ثقيلا على الناس
وتسعة اعشار الانام مناكيد
يخفف ويلات الحياة قليلا ؟
وان بطون الاكثرين تجوع ؟ (٣١٧)

ان كل ما بقي من محاولات التجديد في الايقاع هو التنويع في القوافي
متمثلا بكتابة الرباعيات وبعض الموشحات والمقاطع المتنوعة القوافي . اما على
صعيد الوزن فقد برز الاتجاه نحو التضمين وتقسيم القصيدة الى مقاطع ،
وكتابة القصائد القصار ، واستخدام البحور القصار ، وهو اظهر في شعر
الزهاوي ، ومن التضمين قوله :

ولقد ساء بالعواقب ظني نجني رب نجني رب ، اني
قد سئمت الحياة في بغداد (٣١٨)

وكقوله :

بك احلام ليلنا تتأول ايها العدل انما أنت للقل
ب مراد وفوق كل مراد (٣١٩)

مثل هذه المحاولات لم تفلح في التحرر من قيود نظام الايقاع او تخفيفها
لكي تقيم عوضا عنها تقنيات تعبيرية - ايقاعية اشمل واعمق مصحوبة باحداث
تغييرات في بنية القصيدة ومعايير وحدتها العضوية ، انما اقتصرت ، بدلا من
ذلك ، على اجراء تحويرات شكلية وجزئية ضمن الابقاء على المقاييس
التقليدية لوحدة القصيدة واسلوب بنائها ، الامر الذي افضى الى اضطراب
هذه البنية لغة وايقاعا .

٣١٧ - ٤١/١ . وينظر : ديوان الزهاوي، نشر : محمد يوسف نجم : ١٤٩/١٢ .

٣١٨ - ديوان الزهاوي : ٢٠٦/١ .

٣١٩ - نفسه : ٣٠٧ .

على انا لا نعدم بعض الثمرات المحدودة لمحاولات التجديد هذه ، تتشبه
 في بعض المقاطع الجزئية نظير قول الزهاوي في قصيدة (الربيع والطيور) :
 لست انسى فيما سعت الهزارا انه كان فاتنا سحارا
 صاح في الروض صيحة ثم طارا فكأن الهزار اضرم نارا
 عندما صاح في حشا الجلنار (٣٢٠)

وكقول الرصافي في قصيدة (ايقاظ الرقود) :

اليك اليك يا بغداد عني فاني لست منك ولست مني
 ولكنني ، وان كبر التجني يعز علي يا بغداد أني
 أراك على شفا هول شديد (٣٢١)

وربما ابتعثت حالة من حالات التأثر الذاتي عددا من الايات الصافية ،
 كتلك الشكاية التي بثها الرصافي صديقه أمين الريحاني في مثل قوله :

فديتك هل تصيخ فان عندي	شكاة لا تصيخ لها الخطوب ؟
الى كم استغيث ولا مغيث	وادعو من أراه فلا يجيب ؟
اقمت بلدة ملئت حقودا	علي فكل مافيها مريب
امر فتتظر الابصار شزرا	الي كأنما قد مر ذيب
وكم من اوجه تبدي ابتساما	وفي طي ابتسامتها قطوب ؟
سكنت الخان في بلدي كأنني	اخو سفر تقاذفه الدروب
وعشت معيشة الغرباء فيه	لاني اليوم في وطني غريب (٣٢٢)

٣٢٠ - ديوان الزهاوي : ١٣٤/١ .

٣٢١ - ديوان الرصافي : ٣٣٣/١ .

٣٢٢ - ديوان الرصافي : ٣٩٥/١ .

نخلص ، مما سلف ، الى ان الزهاوي والرصافي ، مثلاً ، على صعيد لغة الشعر ، بما انطوت عليه من اختلاط القديم بالمعاصر ، ومن اضطراب بين التقليدي والمولد ، ومن حالات اتساق نادرة - مثلاً ، في الاساس ، محاولة تجريبية لتجاوز النهج التقليدي في الشعر ، واضفاء نزعة اكثر واقعية وعصرية على لغته . لكنهما ، بسبب عدم استيعابهما الدقيق لخصائص العصر من جهة ، ولمستلزمات الموقف من التراث من جهة اخرى ، لم يتمكنوا ، بالرغم من رغبتهما في التجديد ، من تحديث رؤيتهما الشعرية على نحو اصيل يقوم على تطوير وتجديد الاساليب والاشكال والتقنيات الموروثة او ابداع تقنيات جديدة مناسبة تستوعب التجربة العصرية وتعمقها ، واكتفيا ، بدلاً من ذلك ، باطلاق دعوات نظرية ، او القيام بمحاولات جزئية ترمي الى اجراء تغييرات عرضية على البنية التقليدية التي ظلت تشكل صلب تجربتهما الشعرية اجمالاً . هذه التغييرات العرضية أفضت الى تهجين البنية التقليدية بدلاً من تطويرها ، والى اضطرابها بدلاً من تحديثها ، حتى لكان مستوى الرؤية الشعرية عند الزهاوي والرصافي كان يمثل وجهاً اخر لمستوى هجنة المدينة العراقية (بغداد خاصة) ، التي كانت تضطرب بين الخضوع للقيم والتقاليد الموروثة ، والتأثر ، في ذات الوقت ، بالمتغيرات الآتية من الخارج .

وأياً كان الامر ، فليس من الممكن للحركة الشعرية في العراق ان تنتقل من مرحلة التقليد الى التجديد انتقالاً مباشراً دون تمهيد ، وعليه ، فالزهاوي والرصافي ومن على شاكلتهما « يمثلون الفترة التي توسطت بين المرحلة الاولى « ذروة التقليد » ، والمرحلة الثالثة : « محاولات التجديد » ، وقد بشروا بافكار تجديدية ولكنهم فشلوا في تطبيقها لعوامل ثقافية وسياسية واجتماعية سادت عصرهم » (٢٢٣) ، وهكذا كان هذا الاتجاه الشعري خطوة لاغنى عنها للوصول الى « بوادر التجديد » في لغة الشعر ، تلك التي سنلتمسها في شعر الشرقي والجواهري ، ونختتم بها هذه الدراسة .

الفصل السادس

بواد التجديد في لغة الشعر
بين اضطراب الهمس ومهارة
الجهر .

« علي الشرفي - محمد مهدي الجواهري »

نشأ الشرقي والجواهري في مدينة النجف ، وهي ذات البيئة التي نشأ فيها الشيبلي ، والتي تعتبر من أشد مدن العراق تمسكا بالتراث ، حتى لكأن الاشتغال بعلوم « الدين والعريّة » ، بما في ذلك الادب والشعر ، يعتبر من اشهر خصائصها^(١) . ومثلما نشأ الشيبلي في بيت دين وعلم وأدب وترعرع في محافل النجف وانديتها ، كذلك شأن الشرقي^(٢) والجواهري^(٣) اللذين أتاحت لهما صلة القربى ان يشتركا في كثير من اسباب الحياة العامة والخاصة ، دون ان يعني ذلك اهمال الجوانب الشخصية في نشأة كل منهما ، بدءاً بفارق السن الذي يكبر به الشرقي ابن خاله الجواهري ، والذي يبلغ نحو عقد من الزمن^(٤) ، ثم بالطفولة الاحسن حالا التي كانت للجواهري^(٥) ،

- ١ - كلمتي في الجواهري ، علي الشرقي ، ديوان الجواهري ، وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٣ ، ٨١/١ .
- ٢ - الشيخ علي الشرقي - حياته وادبه : ٣٠ .
- ٣ - الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد ، على جواد الطاهر ، ديوان الجواهري : ٢٧/١ .
- ٤ - ينظر تحقيق ذلك في : الشيخ علي الشرقي - حياته وادبه : ٢٨ - ٢٩ . الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد : ٢٤ - ٢٦ .
- ٥ - الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد : ٣١ وما بعدها .

مقابل الاحساس باليتم والاضطهاد اللذين عانى منهما الشرقي^(٦) ، حتى تبلور رؤية كل منهما للحياة كما تمثلت في موقفهما الشعري بعدئذ .

والى جانب ذلك ، هناك اصول مشتركة في حياة الشاعرين ، فالمعارف التي تلقاها تكاد تتشابه من حيث غلبة الطابع التقليدي عليها ، فكأن الذي يفسى نوادي النجف ومحافلها «لا يحسب الا انه غشي فادي ابي تمام والبحري والشريف الرضي وابي عثمان الجاحظ وابي زيد والحريري وابي نواس والبدیع ، لانه يرى ارواحهم ترفرف في تلك النوادي ويرى اشباح شيوخ الادب العباسي ماثلة تلك المحافل»^(٧) ، حتى ان الجواهري الاصغر سنا ، غدا اكثر تشبعا بالادب القديم واشد ترسسا في حفظه واستظهاره^(٨) ، بحيث اكتسب ، جراء ذلك ، مهارة لغوية فائقة .

كذلك شهد كل منهما ، منذ وقت مبكر ، حالة اهتزاز في البنية الفكرية السائدة ، وبدايات حركة فكرية وادبية لها طابع تنويري تمثلت في النهج الداعي الى التحرر ونبذ الاستبداد الذي يقف على رأسه الملا كاظم الخراساني «زعيم حركة التحرير الفكرية» كما يصفه الجواهري^(٩) . هذا النهج الذي تبلور بصدر جريدة «العلم» التي «كانت كمدرسة... لها ابلغ الاثر في تغذية نفوس الشباب... مما دعا ان تلب مدينة النجف بمدينة الاحرار»^(١٠) . وقد كان ذلك مترامنا مع حركة الانقلاب العثماني وعلان الدستور ومرافقه من هبوب تيارات فكرية وادبية كان لها أثر واسع على ظهور النزوع الى

٦ - الاحلام ، علي الشرقي ، شركة الطبع والنشر الاهلية - بغداد ١٩٦٣ : ٣٧ ، ٨٠ . شعراء الفري ، علي الخاقاني ، المطبعة الحيدرية - النجف ١٩٥٥ ، ٣/٧ .

٧ - كلمتي في الجواهري ، نفسه : ٨٤/١ .

٨ - الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد ، نفسه : ٤٨/١ .

٩ - شعراء الفري ، علي الخاقاني ، المطبعة الحيدرية - النجف ١٩٥٦ : ١٤٩/١٠ .

١٠ - نفسه : ٦٨/١٠ .

«التجديد»^(١١) . حتى لقد ظهرت « في النجف طائفة من المتجددة قد نردت أرواحهم على التقاليد البائدة ، وتعاطوا وجوه الاصلاح فهدموا شيئاً وبنوا شيئاً ورموا أشياء »^(١٢) .

اما ادبيا فقد تفتح الشاعران على شاعرية الحبوبي وحيدر الحلي وهما ابرز شاعرين في القرن الماضي^(١٣) . كما كانا على صلة بدعوة الزهاوي والرصافي للتجديد . وفي الوقت الذي كان فيه الشعر الكلاسيكي يواصل ازدهاره على يد شوقي ، دعا مطران ، منذ مطلع هذا القرن ، الى تحرير الشعر وتجديده ، ثم اعقب ذلك صدور دواوين شكري والعقاد والمازني الذين كانوا يصدرون عن مفاهيم وتقاليد شعرية جديدة تكاد تلتقي مع الدعوة الى التجديد التي يتزعمها جبران ونعيمه في المهجر^(١٤) .

٢

لقد احس الشرقي والجواهري ، منذ وقت مبكر ، بالنزوع الى « التمرد » على كثير من المواضع والافكار السائدة ، فالشرقي يصف نشأته بأنها « نشأة حائرة ، فكنا عندما نتنظم في تلك الحلقات الادبية المبتوثة هناك ، وعندما تتردد على الاندية ، وقد تصدرها شيوخ الادب ، نحتسي مجاجة الكأس ولكن بمرارة وتنغيص ، لانحمد الساقى ولا ابريقه ، ونحسب تلك المباحث وذلك الجدل الصاخب عجاجة سفت من البادية على تلك المدينة وبقيت تخور . التراب فيها اكثر من الشراب... »^(١٥) . ويقول عن أدب أبناء جيله المبرزين بأنه « كان ادب ديباجة ، الصياغة فيه اكثر من الشاعرية

١١ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٩٥ .

١٢ - كلمتي في الجواهري ، نفسه : ٨١/١ . الاحلام : ٧٣ .

١٣ - الشرقي يقدم ديوانه ، ديوان الشرقي : ٢٣ .

١٤ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٣٤٢ .

١٥ - الشرقي يقدم ديوانه ، نفسه : ٢٣ .

فقصائدهم صور جامدة وضعت في قوارير من الفاظ تفوقها في الجزالة ،
فالاتجاه الادبي غير بين ، والاغراض مشوشة ، والوزن لايجاري ذوق عصره
في الابداع وجس الوتر، والقصيدة ذات الوان تضعيح الوحدة الاصلية» (١٦) .
الشرقي نفسه يقول في حديثه عن الجواهري : انه نشأ « في تلك الظروف
المملوءة الفارغة .. فتعاطى بصدر من الادب القديم وتتلذذ على تلك النوادي ،
ولكن كان لونه مثيراً . وكانت نفسه نزاعة ، ... فلم تتمكن منه التربية
القديمة وانحصر عن نفسه ذلك الظل الذي انتقل بالوراثة ... ، فنشأ في
ذلك الدور الحساس ، .. واتجه بأدبه اتجاهها جديداً » (١٧) . أما الجواهري
فربما كان احساسه بالتمرد أبعد مدى من ذلك ، حتى لقد قال : « أنا اعتبر
نفسي ثائراً بالطبيعة » (١٨) .

لقد تمثل الاحساس بالتمرد والنزوع الى التجديد لدى الشعارين ،
سياسيا ، في معاداة الاستبداد والاحتلال ، وفي موقف الاسهام والمؤازرة
لثورة العشرين (١٩) . وتمثل ، اجتماعيا ، في الموقف الداعي لتحرير المرأة
وتعليمها (٢٠) . الا انه لم يتمثل ، فنيا ، وعلى نحو واضح ، بالسرعة نفسها ، بل
كان لابد له أن يتأخر عن ذلك ، وان كانت بوادر التمرد على القديم ربما ظهرت
على نحو متباين ، حتى في البدايات التقليدية لدى كل منهما . ذلك ان حركة
التجديد نفسها لم تكن قد تبلورت على نحو جلي ، انما كانت تتجاوزها عدة
اتجاهات ، وعلى الرغم من اختلاف مصادر حركة التجديد وتنوعها ، الا ان
من الممكن وضعها ضمن اتجاهين رئيسيين :

١٦- نفسه .

١٧- كلمتي في الجواهري ، نفسه : ٨٤/١ .

١٨- محمد مهدي الجواهري : الشاعر الاصيل شاعر حتى المشنقة ، مجلة
شعر ، بيروت - ربيع ١٩٦٨ ، السنة العاشرة ، عدد ٣٨ ص ٥١ .

١٩- الاحلام : ١٠٣ . الجواهري من المولد حتى النشر في الجرائد ، نفسه :
٦٧/١ .

٢٠- ديوان الشرقي : ٤٢ ، ١٠٧ . ديوان الجواهري : ٤٦١/١ ، ٤٦٥ .

احدهما : يرمي الى تحديث الاتجاه الكلاسيكي مع مراعاة الحفاظ على اصوله .
ويقف على رأس هذا الاتجاه أحمد شوقي - أمير الشعراء في مصر : ثم
الرصافي والزهاوي في العراق ، ولكن بدرجة أدنى •

والآخر : يرمي الى ادخال تقنيات جديدة على الاصول الكلاسيكية او ابدال
ان بعض منها بمعايير مستقاة من الادب الغربي ، ويمثله جماعة « الديوان » في
مصر ، و « الغربال » في المهجر •

واذا كانت بوادر هذا الاتجاه قد ظهرت ، بشكل أو بآخر ، في شعر
الشرقي ، فإن الجواهري قد استثمر انجازات حركة التجديد ، وخصوصا
الاتجاه الاول ، بما اتاح له تفجير الامكانات الآسرة في العربية الكلاسيكية،
والسير بها الى مداها الأبعد ، وذلك ما سنعرضه في شعر كل منهما على حدة •

التجديد في لغة الشرقي

إذا ما استثنينا البدايات التقليدية في شعر الشرقي ، تلك التي يمثلها عدد من قصائد المناسبات ، والتي رأى حذف معظمها من ديوانه « عواطف » ويقف على رأس هذا الاتجاه أحمد شوقي - أمير الشعراء - في مصر ، ثم الطريقة التي كان « يرى » بها « عالمه - موضوعه » • ان الخصيصة الجوهرية لرؤية الشرقي تتمثل في محاولته زحزحة الرؤية التقليدية لعلاقة الماضي بالحاضر ، القائمة ، عادة ، على « التعاقب والتوازي » ، وهو ما قررناه في الفصل الرابع ، وسعيه لاقامتها على صلات اوثق قد تبلغ مبلغ « الترابط والتداخل » • فليس للماضي قيمة بذاته ، في نظر الشرقي ، انما قيمته مرهونة بدرجة امتداده في الحاضر وتأثيره فيه ، فهو ، على هذا ، جزء من الحاضر ، وليس العكس • ويمكن استنباط موقف الشرقي هذا من برمه بهيمنة الماضي على الحاضر وتمرده عليها^(٢) ، يقول : « نشأت وفي رغبة عن الاسلوب والموضوع القديمين ، لاني لاجد في الاسلوب جرس الشعر ... واذا كان هناك شيء فليس توقيعا مؤثرا على العواطف او انجذابا للروح • أما

١ - لغة الشعر بين جيلين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ط ٢ ، ص ١٠٤ .

٢ - تنظر قصيدته « نشيد العجوز » مثلا ، الديوان : ٣٠٦ .

الموضوع .. فليس فيه شيء من روح العصر ، وانما هي جملة ارواح قديمة منسوخة ... لذلك نشأت متمردا على الموضوع والاسلوب»^(٢) . وقد تمثل تمرده على الموضوع بالتحول التدريجي عن الاغراض التقليدية العامة التي تقع خارج ذات الشاعر ، الى الموضوعات التي يضطرب بها عصره وتحسبها ذاته ، فالشعر ، عنده ، « يفيض ولا يستنبط .. والشاعر متبوع لا تابع »^(٣) ، ويقول عن قصائد ديوانه : انها « سوانح تريدني احيانا قبل ان اريدها »^(٤) . كذلك اقترن تمرده على الموضوع بتحول مشابه عن الانماط والاساليب اللغوية التقليدية الى اللغة الفصيحة الحية القادرة على اداء الهواجس والخواطر ، وعن القصائد المطولة ذات الايقاع الرنان الى « الشريقات والموشحات » ذات اللغة الجميلة والايقاع الهاديء . ويمكن اجمال موقعه الشعري استنادا على ماورد في مقدمته لديوانه : « احاول الزحزحة عن الاتجاه القديم فأخرج عن الادب المدرسي حتى لا يكون ما اظنم وقفنا على طائفة خاصة اعتادت أن تجعل معاجم اللغة الى جنب الدواوين ، على اني احرص كل الحرص على اللغة الفصحى وجمالها ، كما وانحرف عن القصيدة المطولة ذات الوزن المديد الى الشريقات والموشحات »^(٥) .

أما رؤية الشرقي فتقوم على الرغبة في اصلاح الواقع القائم، والحلم بعالم منسجم تسوده الوحدة والعدالة والحرية . ولكن لما كان وعيه مرهونا بآفاق المرحلة التاريخية التي كان العراق يجتازها آنذاك ، فقد قصر عن ادراك القوانين والاسباب الموضوعية التي تقف وراء ما في الواقع من تسرق وجور وفوضى ، بحيث بدا التناقض بين الشاعر وواقعه محكوما ، في الغلب ، بأسباب عرضية لها طابع جزئي ومحدود وثابت . وقد عمق من هذه الرؤية حالات الاحباط المتتابة التي عانى منها في طفولته وشبابه ، ثم في حياته

٣ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٢٤ ، وينظر مصدره .

٤ - نفسه : ٢٢٣ ، وينظر مصدره .

٥ - ديوان الشرقي : ٢٤ .

٦ - نفسه : ٢٣ - ٢٤ .

اللاحقة ، على الصعيدين الشخصي والعام ، والتي كانت مدعاة لتقوية الميل إلى الانطواء والاحساس بالعجز عن التغيير الفعلي ، الامر الذي طبع رؤيته بطابع الخيبة والحزن والاحساس الهاديء بالفجيعة ، مكتفيا بالاعراب عن مشاعر اصلاحية - تأملية حائرة أو مغلفة بما يشبه الرمز^(٧)

واستنادا الى رؤية الشرقي هذه يمكن تحديد خصائص التجديد في لغته الشعرية كما يلي :

١ - محاولة التحول باللفظة من كونها مجرد وسيلة مباشرة لنقل المعنى (المطابقة) ، كما هو الشأن في شعر معاصريه ، الى اتخاذها محورا - بؤرة للبوح بالمعنى والاشارة اليه ، وقد تمثل ذلك في ثلاثة مستويات :

أ - الرغبة عن الغريب والتقليدي من الالفاظ الى المأنوس الاليف والقريب من روح العصر ، البعيد عن الصخب والجمعجة . وبالرغم من ان الشرقي لم يستطع التخلص ، نهائيا ، من تأثيرات المعجم التقليدي ، الا انه كان يحاول القيام بعملية استنفاء لغوي لتشكيل معجم جديد له خصائص عصرية ، دون ان يتخلى عن الاتكاء على الفاظ وصيغ واستعمالات تقليدية . ويتجلى ذلك حتى في بعض قصائده المبكرة مثل « شاعر في سجن أو ققص البلبل » التي يقول فيها :

وما بلد ضمنني سجنه	ولكنه ققص البلبل
لقد اقلت باب آماله	فحام على بابه المقفل
يرف جناحاه لم يستطع	مطارا فيفحص بالارجل
خقوق الحشا وخقوق الجناح	تحير مهمما يطر يفشل ^(٨)

٧ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٣٢ . ديوان الشرقي : ٢٤ .

٨ - ديوان الشرقي : ٤٧ .

ومثل ذلك نجده في « شمعۃ العرس »^(٩) ، و« ايها
الوالدون »^(١٠) فيما بعد .

بل ان الشرقي لم يكن يتخرج ، من اجل تشكيل معجمه الجديد ،
من الهبوط الى الالفاظ المبندلة والدخيلة والعامية احيانا ، كما سنرى .

ب - محاولة اتخاذ اللفظة « بعداً » معادلاً لوجدان الشاعر واحاسيسه
الباطنية بغية « تشخيص » رؤياه من جهة ، وتلافي التعبير الصريح عنها
من جهة اخرى ، وذلك عن طريق وضعها في سياقات اوسع دلالة من
معانيها الحقيقية بما يجعلها شبيهة بالرمز احيانا ، وتلك ، كما يقول ، هي
« التأدية المستطاعة في عصر لم يمارس حرية الكلام تماما »^(١١) .
والشرقي هو القائل :

أصريح وكل دنيالك رمز ومتى صادف النجاح الصريح ؟^(١٢)

وربما كانت « الطبيعة » اخصب المصادر التي كان الشرقي يلجأ اليها
متخذاً من مظاهرها المتنوعة ، بالوانها وحركاتها واصواتها ومختلف تحولاتها ،
وسائط وابعاداً لأخيلته واحاسيسه . وهكذا تلون معجمه بالوان الورد
والشجر وبريق الشمس والقمر والنجوم والاحجار وظلال الماء والسماء ...
مثلما اضطرب بحركة البحر والرياح والحيوان وطلاقة الطيور ، وتنوع
بتحولات الليل والنهار والفصول وما يقترن بها من ظلام وصحو وجذب
وازدهار ومدينة وريف ...

وهكذا يمكن القول : ان الطبيعة ، بمختلف تنويعاتها ، تؤلف المادة
الاولى في معجم الشرقي^(١٣) . كذلك تميز الشرقي في رؤيته لها ، حين اتخذ

٩. ١٠ - نفسه : ١٢٧ ، ٢٦٢ .

١١ - ديوان الشرقي : ٢٤ .

١٢ - نفسه : ٤٠١ .

١٣ - الشيخ علي الشرقي - حياته وادبه : ٢٢٩ - ٢٣٠ .

منها مفاتيح ورموزاً لهذه الرؤية حتى بلغ في ذلك ، احيانا ، مبلغ تجريدها من خصائصها الحية^(١٤) ، والوصول بها ، في نهاية الامر ، الى طبيعة رمزية - مؤنسنة معادلة لذاته ، كما هو الحال في « بلبل الشرقي الطليق - السجين »^(١٥) ، وفي هذه المرحلة كتب الشرقي احفل شعره بالجدة •

وبالاضافة الى الطبيعة ، استمد الشرقي مادة معجمه الاخرى من الواقع القائم ببعديه الحاضر والماضي ، باعتبارهما وجهين متداخلين لهذا الواقع • وهكذا حفل شعره بالكثير من اسماء الاعلام والاماكن والوقائع والحيوان والنبات والاشياء والعقائد والمعارف والمصطلحات المعاصرة والقديمة مثلما رأيناه في شعر معاصريه • وبالرغم من ان الشرقي حاول ، ايضا ، ان يتخذ من هذه المادة وسائط ومرتكزات للاعراب عن افكاره واحاسيسه ، الا ان محاولاته تلك غالبا ما اتخذت طابع المباشرة في التناول بحيث تبدو رؤيته لموضوعه كليلة متعبة تشف عما تحتها بسهولة ، وكثيرا ما تقع في أسر التقليد ، بالرغم مما يبذله الشاعر لشد ذلك الوهن • والشرقي يضطرب في معجمه هذا بين التاريخي - الغريب احيانا ، والمعاصر - الدخيل ، والعامي احيانا ، فهو يشبه ، على نحو ما ، معجم الزهاوي والرصافي في بعض اضطرابه ، ومن الامثلة البارزة على ذلك قصيدة « وادي العكايرت » التي نظمت عام ١٩٤٢^(١٦) • كذلك لا يبدو الشرقي قليل الاضطراب حين « يشخص » افكاره باسماء ووقائع وافكار ومصطلحات يستمدّها من الماضي او الحاضر ، وكثيرا ما يمزج بينها • ومثل هذه الحال تكاد تجري على اغلب ماله من قصائد ، فمعجمه ربما اعتكر بقليل من الغريب خصوصا حين تضطره القافية الى ذلك ، كقوله :

١٤- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٤٦ - ٤٤٧ •

١٥- ديوان الشرقي : ٣٩١ ، ٤٠١ ، تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٣٦ •

١٦- ديوان الشرقي : ٢٤٦ •

هي كتيبة عجوز عاجن صبغت وجهها بدهن الوظائف^(١٧)
وقوله :

انثت على الاحقاف فهي مدلة لكنها ببساطة الاحقاف^(١٨)
وقد يشوبه شيء من المصطلح ، كقوله :

وينقص ديانا نظام تجاذب فقد خرب الدنيا نظام التدافع^(١٩)
وقد يحفل بالدخيل والمولد كما في قصيدته « الاحلام في العراق » ، ومنها
قوله :

ذهبت نينوى واحلام بابل وتوارت لكاش ذات الخمائل
اسألوا اور وهي ام الهياكل عن مصير الكلدان والاشور

* * *

بعد تلك الزعازع الحرية نومتا السياسة الاجنية
فحلمنا بدولة عريية وبعين ونائب ووزير^(٢٠)

بل ربما هبط الى المبتذل والعامي كما في قصيدته « تشيد الاحلام » ومنها
قوله :

قد رأينا صيارفا في (البغلة) تملأ السوق بين طفل وشيخ
تتعاطى في كل يوم وليلة مع (بنك الحدباء) في المريخ

* * *

وبنينا محطة للبث ربطت (لندنا) بكوت الامارة
فاحتفلنا بها ومن دون ريث سمعت (لندن) غناء (الجعارة)^(٢١)

١٧ ، ١٨ - نفسه : ٣٠٦ ، ١٤٠ .

١٩ - ديوان الشرقي : ١٥٥ .

٢٠ - نفسه : ٢٨٦ ، ٢٨٧ .

٢١ - نفسه : ٣١٢ .

على ان الشرقي يبدو اقل اضطراباً حين يقيم ابعاد رؤيته على ذلك المعجم من الاشياء والادوات المدنية التي تذكر بروح الشعر الفارسي مثل : التسعة وضلالها ، والخمرة وادواتها ، والاغاني وآلاتها ، مزوجة باجواء تأملية من الوان وعطور واصوات الطبيعة ، والشرقي هو القائل في احدي رباعياته :

أيها الببل المعلق في السج من سلام هيجت كامن وجدي
يانديمي في مجلس الشرب قل لي كيف خلفت مجلسا للسورد ؟
نسي الروض (حافظا) أو تناسى فأعده عليه ياطير (سعدي)
جوهر الفرد ان يقدم للمج موع من روحه جواهر فرد (٢٢)

هذا المعجم الذي يكاد يتخلل كثيرا من قصائد الشرقي ومقطعاته ربما كان « التمهيد » للوصول الى تجريد الطبيعة وتحويلها الى ما يشبه الرمز كما في قصيدة « هزة » و « الزورق التائه » (٢٣) .

ج - على ان ميل الشرقي الى تجريد (موضوعه) قد افضى الى حالة من (ثبات) الرؤية وتشيئها ، وذلك بلجؤه الى (الطبيعة الحسية) بكل ابعادها حتى غدا الانسان نفسه جزءا من هذه الطبيعة ، « ولعله من الواضح ان الشاعر يستخدم (الثابت) في هذه الطبيعة أكثر من استخدامه (المتغير) ، ومما يؤكد هذا انه يفضل استخدام (الاسماء) و (المصادر) أكثر من (الاحوال) لان الاسماء والمصادر تعطي الجذور الحقيقية لصور الطبيعة القائمة التي يحرص الشاعر على تحديدها ... بينما تكشف الاحوال عن حالات الطبيعة المتغيرة . ويمكننا ان نلاحظ كثرة هذه الاسماء والمصادر في هذه الرباعية » (٢٤) .

٢٢ - ديوان الشرقي : ٤٠٥ .

٢٣ - نفسه : ٢٣٨ ، ٣٣٣ .

٢٤ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٦٦ .

أيها البلبل المعلق في السج — من سلام من روضك المهجور
لأرواء ولا ابتهاج لروض — ليس فيه انتفاضة للطيور
لي من صوتك المردد توجيه لوعي ومرشد لشعوري
لحنك الخالد الاصيل الى الفجر يهني الدنيا بمطلع نور^(٢٥)

٢ — على صعيد الصياغة حاول الشرقي التحول عن أسلوب مخاطبة
الخارج — الآخر ، الى محاورة الداخل — الذات ، او الاعراب عنها
بأبعاد ومرتكزات تشخيصية — رمزية ، تلك التي ألفت محور معجبه
الشعري الذي اشرنا اليه . وقد ترتب على ذلك :

أ — الرغبة عن خشونة وحسية الكلمات والصيغ والاساليب التقليدية وعلو
جرسها ، وصلابتها المتأنية من مطابقتها المباشرة ، للمعنى ، الى
كلمات وسياقات اخف وقعا واهداً جرسا واكثر شفافية في
الدلالة على المعنى بما يقلل من المباشرة ويقرب من الوشاية
بالمعنى والاشارة اليه ، فهو ، على صعيد الالفاظ ، أميل « الى
استخدام — أخف المحسوسات واقلها مادية ، فهو يستخدم لفظ
(الظما) بدل (العطش) و(لذة) بدل (شهوة) و(نغر) بدل (فم) ...
(و) (جوانح) بدل (الاحشاء) .. »^(٢٦) .

ب — الرغبة عن الانباط والصيغ التي حفل بها شعر النهج التقليدي.
والتي لها ، غالبا ، طابع التخاطب مع الخارج كالطلب والنداء.
مثلا ، والتي قد تشير ، عادة ، الى انفصال الشاعر عن موضوعه ،
الى تراكيب واساليب لها طابع البوح بما في النفس والاعراب عن
الاحاسيس ، والتي تحاول توثيق صلة الشاعر بموضوعه وتلاحم

٢٥ — ديوان الشرقي : ٤٢٢ .

٢٦ — تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٦٧ .

أحدهما بالآخر • وقد تجلّى ذلك في الاكثار من صيغ الوصف تارة ، كوصف المعنوي بالحسي ، أو العكس ، مثل « الأرض سجن ، جناحك قلبي ، جسدي قارب ، الربيع الجديد ، كواكب غرقى ، الربى حبلى ، الغناء الصيفي ٠٠ » (٢٧) ، والاضافة تارة اخرى ، كاضافة الحسي الى المعنوي مثل : « رمال التاريخ ، سجن روحي ، لغة الروح ، قافلة الآمال ، رقصة الحلم ، جنون الشتاء ، خمر المعاني ٠٠٠ » (٢٨) ، او باضافة الحسي الى نظيره ، وهو الاكثر ، مثل : شاعر الورد ، حنجرة البلبل • نار الفؤاد ، اجراس القوافل ، حفلة الصباح ، غصة القيد » (٢٩) •

ج - بدلا من اعادة الصياغات النمطية المتداولة ضمن اسلوبي الخبر والانشاء ، توجه الشرقي نحو اقامة علاقات جديدة ، نسبيا ، ربما جاوزت تشخيص رؤيته بما يشبه الرموز الى اصفاء طابع انساني على الخارج واتخاذ معادلا للذات او بعدا من ابعادها ، مستخدما لذلك انواع المجاز والتشبيه والكناية والتورية ، مثلما استخدم ايضا اساليب البديع والايقاع والتكرار لابرار تنوع تلك العلاقات في حال تقابلها او تجانسها ، حركتها او سكونها ، وبما لها من دلالة حسية او صوتية او لونية •

هكذا حفل اسلوب الشرقي بعدة مستويات لاستخدام اللغة فيها : « التقليدي » الذي يعنى بالفصاحة والجزالة ، وهو يشيع في قصائده المبكرة خاصة (٣٠) ، كما يظهر ، ايضا ، في قصائد اخرى مثل « قارورة من مدامع » ، و « صوت الكوفة » ، و « وادي السلام » ، و « على ضفاف الغراف » (٣١) ،

٢٧- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٦٧ •

٢٨ ، ٢٩- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٦٧ •

٣٠- لغة الشعر بين جيلين : ١٠٧ •

٣١- ديوان الشرقي : ١٥٥ ، ٢٢٧ ، ١٥٨ ، ١٤٠ •

وفيها تستيقظ الذاكرة اللغوية التراثية في ذهن الشاعر الذي ربما بدأ بالنسيب .
وربما اتى على شيء من الغريب (رديع ، الوسوق ، العفرنى ٠٠) ، وربما اعاد
ايضا تلك الصيغ والاساليب والوان الصنعة التقليدية التي اثرت الى امتنة
منها في الفصول السابقة . على ان مثل هذه المادة تبقى قليلة في ديوان
الشرقي .

ومقابل ذلك، هناك مستوى « السهولة » في استخدام اللغة، متمثلا في تلك
الصياغات التي يهمل فيها الشاعر العناية باختيار الفاظه حد الهبوط الى التعبير
المباشر والكلام العادي ، ففضلا عن مصطلحات العلوم والحضارة ، تلك
التي تضفي على اسلوبه طابع النثر احيانا ، هناك الدخيل والعامي ايضا . من
قيل : « كسرت خماري ، الماس في الفحم ، لعبت يانصيب ، الجبل على
الجرار ، فش الجراب ٠٠٠ » (٣٢) ، و « تكاد قصائد بكاملها تجيء مكتظة بهذه
المصطلحات والاستعمالات العامية » (٣٣) ، مثل « عيد الاضحى » . و
« السياط » ، و « تحية مصر » (٣٤) ، وربما اراد الشرقي بذلك ، أن يقترب من
افهام الناس الذين يعتبرهم « مصدر الهامه » (٣٥) ، وان يخرج . في الوقت
ذاته ، عن الموضوعات التقليدية في استخدام اللغة ، التي رأيناها ينكرها ، طلبا
للتجديد ، كما فعل الزهاوي والرصافي .

وبين هذين المستويين يقف المستوى العام للغة الشرقي الذي يجمع
بين الفصاحة والعصرية ، لكن مثل هذا الجمع قد لا يخلص له الا في احيان
قليلة ، فاعلم قصائده تجمع ، عادة ، بين المستويات الثلاثة ، بقدر أو باخر ،
وحين نلتبس امثلة على هذا « التجانس » في لغة الشرقي ، فربما لانجده في

٣٢- ديوان الشرقي : ١٨٠ ، ١٨٦ ، ٣٥٨ ، ٣٦٥ ، ٣٦٨ .

٣٣- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٦٩ .

٣٤- ديوان الشرقي : ١٦٩ ، ١٨٣ ، ٢٠٥ .

٣٥- نفسه (المقدمة) : ٥ .

قصيدة ، انما في ابيات منها ، أو مقطع ، او رباعية • يقول في قصيدته « غناء الراعي » التي ربما نست بعض ابياتها عن روح مهجري :

نثر السرح عندما استسلم الليـ	ل ورن الصدى وغنى الراعي
ناوحتها الرياح وانعطف النهـ	ر عليها وابهجتها المراعي
سكت النهر موحشا لاخير	السـماء فيه ولا رفيف الشراع
في غبار الضياع كفت أما	لي فأدرجن في غبار الضياع ^(٣٦)

مثل ذلك يقال عن المقطع الاول من قصيدته « أيها الوالدون » ، التي يقول في أولها :

ان قلبي ارجوحة نصبت بين مفطومة ومنظم^(٣٧)

كما يتمثل في عدد من رباعياته كقوله :

رب صوت غنته اوتار روحي	لم يردد صداه بالاوتار
رن بين التصريح والتلويح	في سراري لو تسمعون سراري
هو نبض وفي عميق جروحي	اين تلقاه نفخة المزمار ؟
لا تخالوا دقات قلب صحيح	واسمعه مرددا بانكسار ^(٣٨)

وكقوله :

ايها البلبل المعلق في السجـ	ن سلام نفصتي بارتياحي
خلتك الخافق المعذب قلبي	لائذا من جوانحي بجناح
قائلا في الصباح اذ ضحك الور	د على صوت بلبل صداح
يا أخا الشوك في عالم الطيبـ	ب بعيد عن نفحة الأرواح ^(٣٩) •

٣٦- ديوان الشرقي : ١٧٥ - ١٧٦ .

٣٧- نفسه : ٢٦٢ .

٣٨- ديوان الشرقي : ٣٦٦ .

٣٩- نفسه : ٤٠٨ - ٤٠٩ .

٣ - تتمثل الصنعة لدى الشرقي في نزوعه الى تكثيف افكاره ورؤاه والاملاح اليها بأسلوب لا يخلو من موارد ، راغبا عن تفصيل الافكار وتقريرها كما هي ، ومؤثرا « براعة الاختصار » على « الاطالة والبثرة » ، فهو « يرى الجميل بالشعر ان يكون قطفا كما يقتطف البلبل الورد » (٤٠) .

هكذا استبدل الشرقي الاتكاء على الحشو والترادف والتكرار واساليب التفصيل الاخرى اما بالاعتماد على « الحسية البارزة » وتسمية الاشياء باسمائها حتى لقد حفل شعره بالكثير من الاسماء والمصادر ، قديمها وحديثها (٤١) ، واما باعتماد علاقات بيانية (تشبيه ، مجاز ، كناية ، تورية ..) ، وبديعية (طباق ، جناس ..) ، فمن التشبيه قوله :

احب كل صريح الـ بيان كالمرآة .. (٤٢)

ومن المجازات التي تبلغ بانسجامها وتناسقها مبلغ الصورة :

وصبايا الفن في صهوته اغربت في خيلاء المركب (٤٣)

سكت النهر موحشا لاخير الماء فيه ولا رفيف الشراع (٤٤)

ومن الكناية قوله :

يا أخا الشوك أنت في عالم الطيب بعيد عن نفحة الارواح (٤٥)

٤٠ - نفسه (المقدمة) : ٢٤ .

٤١ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٧٤ .

٤٢ - ديوان الشرقي : ٣٤٧ .

٤٣ - نفسه : ٢١٧ .

٤٤ - نفسه : ١٧٥ .

٤٥ - نفسه : ٤٠٩ .

يومن التورية المواربة في شعره قوله :

ختنة في القصر شبت ام فتاة سامها الحب فاغلاها الدلال
رجلت شعرا وقالت للفؤاة هكذا فليكن الشعر ارتجال
كثر الورد وقد همّ الجناة أترى القطف حراما ام حلال ؟ (٤٦)

وكثيرا ما يلجأ الشرقي الى اساليب البيان والبديع ، وخصوصا المطابقة ، لابرار مفارقات الواقع وتناقضاته والتشهير بنقائصه صراحة او رمزا ، يقول :

انقضى النيل بأمن ووجل كل احلامي في ليلي تضاد
هي كالنحلة لسع وعسل وهي كالفجر بياض وسواد
ألم حوره الحب امل يتراءى بين قرب وبعاد
قل لمن صاد اوزا ووعل اصبح الصيد شعوبا وبلاد (٤٧)

كذلك تتجلى الصنعة في عناية الشرقي بموسيقى شعره ، ففضلا عن تصرفه في اختيار الالفاظ التي تشع بالدلالة وتلقي عليها بعض الظلال، ونظمها في سياقات خفيفة الوقع ، كما اشرنا ، فان له عناية مشابة في مراعاة الانسجام بين جرس الالفاظ « بحيث تتلاءم الحروف وتتناغم مثيرة في الملتقى نوعا من التأثير الخفي • ملقية على نسيج البيت تألقا نغميا خاصا » (٤٨) كما هو الحال في تعاقب الشين والسين في قوله :

شمعة العرس ما اجدت التأسي انت مشبوبة ويطمأ عرسي
انت مثلي مشبوبة القلب لكن من سناك المشؤوم ظلمة نفسي (٤٩)

٤٦- نفسه : ٣٢٩ ، ٣٥٢ .

٤٧- ديوان الشرقي : ٣٢٩ - ٣٣٠ .

٤٨- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٨٣ .

٤٩- ديوان الشرقي : ١٢٧ .

وفضلا عن اهتمامه الملحوظ بالجناس بانواعه ، فقد اهتم ايضا بتلك التقسيمات الايقاعية داخل البيت وما تثيره من تقابل او تساوق نغمي في الاذن. كما في هذه الايات من قصيدة « تحرش » :

فضاء تحرك فيه النسيم	وقلب تحرك فيه النشيد
نسيمكم لا نسيم الصباح	وريحانكم لا الريح الجديد
فيا واحدي أبحكم الزمان	يني وبينك يد ويد ؟
قريب بعيد حبيب الفؤاد	وشر الرفاق قريب بعيد
فللمنظر الحلو تبكي العيون	وللرواق الغض تبكي الخدود ^(٥٠)

اما على صعيد الاوزان فقد رغب الشرقي عن الانماط التقليدية في الايقاع التي تتمثل في محاكاة اشهر قصائد الشعر العربي ، الى استخدام البحور التي بدت له اقرب من سواها الى احاسيسه ، والتي هي ، اجمالا ، أخف وقعاً وبسط ايقاعاً من البحور التقليدية ، وعلى ذلك احتل « الخفيف » المرتبة الاولى في شعر الشرقي^(٥١) ، ففضلا عن عدد من القصائد والمزدوجات واكثر من ثلاثين رباعية في مجموعة « صور ونوازع » ، جاءت الرباعيات المئة في مجموعة ، « مع البلبل السجين » كلها على الخفيف^(٥٢) . وقد لا يكون ذلك عجبيا ، فالخفيف « يصلح لغناء الذات والتعبير عن الوجدان » لما فيه من حركة واضطراب وتلون ، واغراء بالانسياب مرة والتأمل البطيء مرة^(٥٣) . وهو لذلك اقرب من سواه الى طبيعة الشرقي واحاسيسه . كما ان « الاضطراب الشديد في اسباب الخفيف وأوتاده يتلاءم مع اضطراب الشاعر وبلبله السجين الذي يرمز .. الى مجموعة من القيم .. السجينة والمعذبة .. وكأن هذا الارتفاع والهبوط والتدفق والكبح يحدث في الوزن كما يحدث للشاعر وبلبله »^(٥٤) .

٥٠- ديوان الشرقي : ١٠٩ .

٥١- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٩٣ .

٥٢- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٤٠١ .

٥٣ ، ٥٤- نفسه : ٤٩٦ .

وعدا الخفيف استخدم الشرقي ، على نحو ملحوظ ، الهزج ، وهو بحر قصير صاف خال من الاضطراب ، « فيه رقص وتصدية ونقر وتتابع حتى لتكاد ضربات الايقاع تقفز قفزا »^(٥٥) ، بحيث وجد الشرقي في خفته وترنسه انسجاما (مع البلبل الطليق)^(٥٦) ؛ تلك المجموعة من رباعياته التي تشيع فيها روح الحرية والطلاقة .

كذلك تبدو عناية الشرقي باختيار الالوزان في استعماله بحورا قليلة الدوران نسبيا ، كالمجتث ، في عدد من رباعيات مجموعة (صور ونوازع)^(٥٧) . ثم هو يعمد الى البحور المألوفة فلا يستعملها في صورها العامة ، إنما ينصرف الى تشكيلاتها الاقل دورانا كمجزوء الكامل المرفل كما في قصيدته (وادي النجف) ، والسريع ذي الضرب الموقوف المطوي (فاعلان) كما في قصيدة « مداعبة هر » ، والرمل في ضربه المقصور (فاعلان) كما في قصيدة (شهقات) ، ومن الخفيف يستعمل ذا العروض المحذوفة والضرب المحذوف كما في قصيدة (ايها الوالدون) . وحتى حين يستعمل الطويل فإنه ينصرف الى ضربه التام (مفاعيلن) كما في قصيدة (مسامير) .

أما عناية الشرقي بالقافية فتتجلى في المزدوجات والرباعيات خاصة ، وكذلك في عدد من القصائد التي لم تلتزم بوحدة القافية ، فالشرقي يقفي تارة اشطر الثنائية او الرباعية جميعا كما في (الاحلام) و (أوهام) ، وتارة بتكرار بيت بعينه بعد كل مقطع كما في (هزة) ، ويكتفي تارة بتغيير القافية من مقطع لآخر كما في (الزورق التائه) .

٤- بالرغم مما أحدثه الشرقي من تطور في ميدان الرؤية ومحورها متشلا في توثيق الصلة بين الذات والموضوع من جهة ، والقديم والجديد من جهة أخرى ، إلا أن هذا لا يعني أن الشرقي قد بلغ بهذا التطور غايته ، فالنزعة

٥٥- نفسه : ٤٩٨ .

٥٦- ديوان الشرقي : ٣٩١ .

٥٧- ديوان الشرقي : ٣٤١ .

التقليدية ظلت ماثلة في ديوانه • وإذا كنا لا نستطيع ان نجد له قصيدة خالصة في تجانس لغتها وصفائها ، فبسبب من ظهور هذه النزعة في ثنايا القصيدة • بل اننا قد نجد في ديوانه قصائد كاملة ربما غلب عليها التقليد^(٥٨) ، وعليه فان عيوب النهج التقليدي يمكن التماسها في لغة الشرقي على نحو واضح^(٥٩) •

ان رؤية الشرقي ، بالرغم من سعة دائرة التجديد فيها ، كانت تضرب في الجمع بين التجديد والتقليد بدرجات متفاوتة تبعا لتطوره الفني ، وقد اشار الشاعر الى شيء من هذا حين قال عن ديوانه (عواطف وعواصف) «لقد رافقه الانقلاب الشامل من يومه الاول حتى الساعة التي اقدمه فيها ، فهو مجموعة صور لييتي واحوال بييتي • الا اني لا اعرف ما اذا جاءت مشوشة ام منسقة لان البيئة المصورة لم تكن بالمنسقة تماما ولا المشوشة تماما»^(٦٠) •

ولكن اذا كان « اضطراب » العلاقة بين الشكل والمضمون قد بلغ اشده في شعر الزهاوي والرصافي ، فان الشرقي قد حاول تقريب الصلة بين القديم والجديد عن طريق استخدام ايقاعات الموشح وادخال بعض ملامح الخيال الفارسي ممتزجة بظلال الشعر المهجري^(٦١) ، بحيث يمكن القول : ان الاضطراب والتشوش في شعر الشرقي يعد خطوة متقدمة في طريق التجديد الذي تمثل في بدايات الحركة الرومانسية التي ازدهرت ابان الاربعينات في العراق •

٥٨- لغة الشعر بين جيلين : ١٠٧ •

٥٩- نفسه : ١٠٨ • وما بعدها • تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٥٠٢ - ٥٠٤ •

٦٠- ديوان الشرقي (المقدمة) : ٢٤ - ٢٥ •

٦١- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٥١٤ •

التجديد في لغة الجواهري

إذا كان الشرقي ، بحكم موقفه التوفيقي ، قد عبر عن رؤيته تعبيرا مجمعا مضطربا بين الرمز والتصريح - بين الهمس والجهر ، ملقيا عليها ظلالة من الحيرة والتردد ، والانطواء احيانا ، فان الجواهري عاش حياته علنا وعبر عنها بجهارة قل نظيرها •

بدأ الجواهري منذ عشرينات هذا القرن ، شاعرا ضليعا من الادب القديم ومتفتحا ، كذلك ، على كل ماتحفل به بيئته من جديد ، ففي معارضاته الاولى للشعراء في « حلبة الادب » نجده يجمع بين معارضة شوقي والشبيبي وابي ماضي الى جانب معارضته للتهامي وسبط ابن التعاويذي ولسان الدين ابن الخطيب ، وكأنه يلمح بذلك الى جامع بين هؤلاء الشعراء على اختلاف ازمانهم واقطارهم ومذاهبهم ، هو « القصيدة » ذلك « الاثر النفيس » ، كما يسميه ، الذي كان ، بمعارضته له كأنه « يتطلع الى خفايا اسرارهِ الشعرية الدفينة » (١) •

من هذا يبدو ان معارضات الجواهري لم تكن (تمارين) لترسيخ قدمه في النظم فقط ، انما هي ، كذلك تعبير ، بوعي او دون وعي ، عن تأثره بتلك القصائد التي اختارها ، و« جرأته » على « منافسة كبار الادباء ومعارضتهم »

١ - حلبة الادب ، مقدمة الجواهري ، ديوان الجواهري : ٧١/١ •

كما يقول^(٢) . ومما يؤيد ذلك ان الجواهري « لم يطرح .. اسلوب المعارضة بعد نصف قرن من ممارسة الشعر . وبعد ان اصبح شاعر العرب »^(٣) . وعليه فالمعارضة ، عند الجواهري ، ربما كانت ضربا من « الاختيار والتطلع » نحو التعبير عن الموضوع ، لامن خلال التفرد برؤية ذاتية مستقلة له ، بل من خلال التماس « ذاته » في نتاج الآخرين ، هذا النتاج الذي يرمز الى التراث بوجهيه القديم والمعاصر . وبهذا المعنى ، فان احساس الجواهري بالتراث لم يكن يعني « الخضوع » الى « زمن » التراث ، بقدرما يعني التأثر « بجودته » كما يراها ، ومن هذا المنطلق النعى الجواهري ، منذ وقت مبكر ، التعارض بين القديم والمعاصر في التراث . ومن هذا المنطلق ايضا تشكل « مستوى التقليد » في شعر العشرينات الذي تمثله قصيدة « الثورة العراقية - ١٩٢١ »^(٤) ، التي بدا فيها الجواهري - الشاب ، شيئا اتباعيا وقوراً . كما تمثله ايضا بعض وصاياه الفنية التي ضمنها قصيدته « درس الشباب »^(٥) . وليس في ذلك عجب فالجواهري الذي نشأ في مجالس الشيوخ وتربا بزيمهم وتلمذ على تراثهم ، كان يتمنى لو قرن شعره بشعرهم مدفوعا الى ذلك بالتنافس وحب الظهور^(٦) . يقول : « كانت اول مطامحي .. ان اكون مثل الشيبسي .. وانتقلت بطموحي خارج النجف ، أريد أن أكون مثل الرصافي وأحسن منه ، ثم مثل شوقي وأحسن منه : الرصافي لشهرته ، وشوقي .. لفته »^(٧) .

-
- ٢ - حلبة الادب ، نفسه : ٧١ .
 - ٣ - الجواهري والتراث ، هاشم الطعان ، ضمن : محمد مهدي الجواهري - دراسات نقدية ، اعداها فريق من الكتاب العراقيين ، باشراف : هادي العلوي ، مطبعة النعمان - النجف ، بغداد ١٩٦٩ ، ص ١٣٦ .
 - ٤ - ديوان الجواهري : ٩٩/١ . تطور الشعر العربي الحديث في العراق ٢٥٩ .
 - ٥ - نفسه : ٣١٣/١ .
 - ٦ - شعراء الغري : ١٤٦/١٠ .
 - ٧ - الجواهري الكبير يكشف وثائقه كاملة ، مجلة الكلمة - بغداد ، العدد الثاني ، آذار - ١٩٧٢ ، ص ٣٥ .

هكذا يظهر ان « تقليد » الجواهري لم يكن مجرد « خضوع » للواقع السائد ، فالخضوع ينافي جبلته ، انما كان ينطوي على ابعاد من ذلك : مجازاة هذا الواقع وارتداء سسته ، ابتغاء منافسته وتجاوزه فيما بعد . « فمرحلة التقليد » ، على هذا ، كانت أشبه بهدنة مؤقتة مع الواقع ، ولكنها ، كما أثر ، « هدنة على دخن » ، ذلك ان بواذر الاحساس بالذات بدأت تتفتح لدى الشاعر حتى خلال هذه المرحلة ، على الرغم من كونه احساسا غامضا ، مضطربا ومشوشا ، يمكن ان تمثله قصيدة « الشاعر - ١٩٢٤ » ، ذات الطابع الخاص بين قصائد العشرينات^(٨) .

وفي ظلال الاحتفاظ بنهج التقليد ، كان الاحساس بالذات لدى الشاعر ينمو ويتسع . واذا ما استثنينا تلك القصائد التي تنحو منحى تقليديا او التي تضطرب بحس رومانسي هش ، والتي سادت مرحلة العشرينات ، وهي التي وضعها الشاعر نفسه تحت بابي : الوطنيات والوصفيات^(٩) ، فان الاحساس بالذات اتخذ له في شعر الجواهري خطين متداخلين منذ البداية : اولهما - حسي ، تمثل بالدرجة الاولى ، في اندفاعاته الجنسية الحادة كما في قصيدته « النزعة » او ليلة من ليالي الشباب » و« جرييني او صباية شاعر » اللتين نشرتا عام ١٩٢٩ بتوقيع مستعار^(١٠) ، وكان نشرهما زيادة لما اسماه الشاعر « الادب المكشوف » في العراق الحديث . وقد ظل هذا الاندفاع يلزمه في مرحلة الثلاثينات ايضا . وان بدا اكثر نضجا في بعض قصائده مثل « ليلة معها - ١٩٣٤ »^(١١) .

٨ - من الغربة .. حتى وعي الغربة ، فوزي كريم ، ضمن : محمد مهدي الجواهري - دراسات نقدية : ٩٢ .

٩ - ديوان الجواهري : ٧٣/١ .

١٠ - ديوان الجواهري : ١/٧٧ ، ٤٨٩ .

١١ - نفسه : ٢/٢٠٩ .

كذلك تمثل احساسه بالذات ، ولكن بدرجة ادنى ، في رؤيته للطبيعة - مأخوذا بروعة جمالها والوانها ونضارتها ، باعثا فيها نفسا رومانسيا « تمازج فيه اصداء من البحري وابي نواس وشعراء الاندلس ... ولعل فيها ايضا اثرا لشعراء المهجر »^(١٢) . مثل هذا النفس يكاد يتخلل قصيدة « بعد المطر - ١٩٢٥ »^(١٣) ، وبعض قصائده عن طبيعة ايران . ثم ينضج . بعد ذلك . في قصيدته « القرية العراقية » و « سامراء » (١٩٣٢)^(١٤) .

أما الخط الآخر ، فهو ، وان بدا متداخلا مع الخط الاول بقدر أو بآخر الا انه اتخذ له مجالا ابعد تمثل في الاحساس بالاعتراب عن المجتمع وتقاليده ، والدعوة الى التمرد عليها ضمن نزعة انانية عابثة مكيفلية سادت العديد من قصائده مثل « عبادة الشر - ١٩٣٣ »^(١٥) ، وسواها . خلال ذلك كانت جذوة الغضب لا تكاد تبرح ذات الشاعر حتى انها لتبدو شديدة الانتقاد ، منذ اواخر العشرينات ، في قصائد مثل « عناد - ١٩٢٩ »^(١٦) ، و « المحرقة - ١٩٣١ »^(١٧) .

هذا الخطان يصدران معا عن « ذات » مكبوتة قلقة تتعذب في الصراع من اجل « التحقق الحر » فرديا واجتماعيا ، ولكن من دون ان تعي بعد طريقها الواضح الى ذلك . هذا الصراع يمر عبر تداخلات عديدة يمكن تجريدها الى قطبين رئيسيين هما : رؤية الواقع النقص عبر الحلم بمثابة لا يتحقق ، ويمكن التماس ذلك حتى في قصائد الجنس التي يقف وراءها التعطش للذة قصوى تحققها الاثى :

-
- ١٢- الشاعر والحاكم والمدينة ، جبرا ابراهيم جبرا ، ضمن : محمد مهدي الجواهري - دراسات نقدية ٥١ .
 - ١٣- ديوان الجواهري : ٣٠٥/١ .
 - ١٤- نفسه : ١٤٣/٢ ، ١٧٥ .
 - ١٥- ديوان الجواهري : ١٩١/٢ .
 - ١٦- نفسه ٥٢٣/١ .
 - ١٧- نفسه : ٨٣/٢ .

تمس المرء حارماً نفسه كل اللذات قانعاً بالقداسة^(١٨)

كل ما في الحياة من متع العيش ومن لذة بها يزدهني^(١٩)

لكن بلوغ اللذة لا يمر بين الشاعر وخليته فقط إنما بينه وبين المجتمع أولاً :

ليلة تغضب التقاليد في الناس وترضي مشاعراً حساسة^(٢٠)

وعليه ينبغي التمرد على هذه التقاليد :

أنا ضد الجمهور في العيش والتفكير طراً ، وضده في الدين^(٢١) .
على أنه لا يستطيع ، مهما أعلن ، أن يحرر نفسه تماماً من خوفها من الآخرين ،
فهناك ، « عدوى وراثية » تزويه ، كما يقول . وهكذا لا يتاح له أن يرى في
بعده الآخر - الخيلة ، أكثر من مجرد جسد اثوي يجد فيه متعة مؤقتة ؛
إنها « عموم اثوي » دون اسم أو ملامح شخصية ، بل هي ، أكثر من ذلك ،
ضحية من ضحايا التقاليد اللواتي « سحقوهن عن طريق الخساسة » . من
هنا تنشأ العقدة المستعصية : العقدة التي تحول دون اتحاد القطبين من
الداخل قبل الخارج ، وعليه ، فليس أمامه إلا أن يبصرها « بدخيلة نفسه عن
طريق التجربة » :

جريني من قبل أن تزدريني وإذا ما ذممتني فاهجريني^(٢٢)

وأن يتوسل إليها أن تراه من الداخل ، من خلال عينيه :

قبلك اغترّ معشر قرأوني من جبين مكثّل بالعضون
وفريق من وجنتين شحوبين وقد فاتت الجميع عيوني

١٨- ديوان الجواهري : ٤٧٩/١ .

١٩- نفسه : ٤٩١/١ .

٢٠- نفسه : ٤٧٩ .

٢١- نفسه ٤٩١ .

٢٢- ديوان الجواهري : ٤٩١/١ .

فاقرأني منها ففيها مطاوي النـفس طراً وكل سر دفين^(٢٣)

لعلها بذلك ، تستطيع أن تراه على حقيقته ، ولكن هيهات • وحين لا يجد الى مايتغي سبيلا ، فلا مناص من أن يجمع بين دورها ودوره وذلك بأن يطلب اليها ان تؤدي مايريده هو :

« اسمحي لي بقبلة •• ، قريني من اللذازة •• ، أنزليني الى الحضيض •• ، احمليني كالطفل •• ، الطميني •• ، »^(٢٤) وهكذا ، وهكذا ايضا يظل الصراع بين الداخل والخارج يتكرر في قصائد الجنس الاخرى ، وتظل « اللذة » ناقصة شاذة أشبه « بساعة من جنون » ، ويظل الحلم بالمرأة (الحبيبة) - الداخل - مثالا لايتحقق بالرغم من مساعي الشاعر المتلاحقة للظفر به ، ومن النضج النسبي الذي احرزه في بعض قصائد الثلاثينات •

في جمال الطبيعة : ببرائته وهدوئه وعراقته (القرية العراقية ، سامراء ، وام عوف في الخمسينات) ، يأمل الشاعر ان يجد فيه ملاذا ينفي عن ذاته اضطراب المدينة وهجتها ، لكنه ، لا يلبث ان يواجه من خلاله عبء « الزمن » الذي يسطو على الجمال ويودي به ؛ انه يسلب الشاعر صباه :

وددت شرخ صباي قبل افوله ونصلت منه ولات حين نصوله^(٢٥)

مثلما يسلب الطبيعة جمالها :

متّع العين انّ حسناً تراه الآن من بعد ساعة منهوب^(٢٦)

٢٣- نفسه .

٢٤- نفسه : ٤٩٣ - ٤٩٤ .

٢٥- ديوان الجواهري : ١٧٧/٢ .

٢٦- نفسه : ١٤٥ .

ثم هو يصل ، من ذلك ، الى ان « خراب الحاضر » انما هو بفعل الزمن ايضا ، فلقد كانت الحياة مزدهرة في الماضي :

واذا اسفت لمؤسف فلأنه خصب الثرى يشجبك فرط محوله
قد كان في خفض النعيم فبالغت كف الليالي السود في تحويله (٢٧)

هذا « الزمن » مثلما اتى على خصوبة الماضي في الارض ، اتى كذلك على خصوبته في التراث : ف « القصور الغامرات حزينة » و « العاشق المهجور قوض ركنه » ، « والجعفري .. » :

بادي الشحوب تكاد تقرأ لوعة لنعيمه المسلوب فوق طلولة
وكأنما هو لم يجد عن « جعفر » بدلا يسر به ولا عن جيله
غضت مجالسه به وخلون من شعر « الوليد » بها ومن ترتيله
ان الفحول السالفين تعهدوا عصر القريض وأعجبوا بفحوله (٢٨)

ثم هو يخلص اخيرا الى تلك الحكمة الكثيبة التي تتمثل في انتصار الزمن على الطبيعة - الحياة :

وتعلمن° أن الزمان اذ انتحى شهب السماء كانت مكداس خيوله
وكذا السياسة في التقاضي عنده تسليم فاضله الى مفضوله (٢٩)

اما اغتراب الشاعر عن الآخرين فان كفته كانت ترجع بمرور الزمن .
ان « ذاته المتضخمة » بالموهبة والحساسية والكبرياء مكبوحة عن
« مطامحها » التي لاحدود لها :

طموح يريني كل شيء أناله وان جل قدرا، دون ماأبتغي قدرا (٣٠)

٢٧- نفسه : ١٨٠ .

٢٨- ديوان الجواهري : ١٨٠/٢ .

٢٩- نفسه : ١٨١ .

٣٠- نفسه : ٨٦ .

هذا في مقابل الآخرين - المثلثين بلادة وصغارا وخسة ، والمثلثين ، أيضا ، ثروة وسلطة وقدرة على الاستمتاع بالحياة ، هذه الهوة بين القطبين كان يراد من الشاعر أن يتلافها بـ « الخضوع الى الآخرين » :

خضوع الفرد للطبقات فرض وقاسية عقوبة من يعق (٣١)

وأن يلبس لهم « لبس الثعلبين مكرها » (٣٢) ، وينهج معهم نهج « مكيا فيلي » (٣٣) . لكن ذلك كان ينافي ماجبل عليه من طبع حاد واحساس متوقد واعتداد بالنفس (شاعرية) ، وحين ذاك ، فلا مناص امامه من مواجهتهم بـ « التمرد - الشعر » :

وكنت متى اغضب على الدهر ارتجل محرقة الايات قاذفة جمرا (٣٤)

مهما كلفه ذلك من ارهق وعنت وحرمان : (٣٥)

عناد من الايام هذا التسف تحاول مني أن أضام وآنف
وتطلب أن يستل في غير طائل لسان فراتي المضارب مرهف
وللنفس من أن تألف الذل خطة أجل . ومن أن ترخص القول أشرف
فكان جزائي شر ما جوزي امرؤ عن العيش ملثاث الموارد يعزف (٣٦)

من هذا يبدو أن شاعرية الجواهري غدت تكتنز بـ « هم » مواجهة الآخرين اكثر من اي شيء اخر ، فقصائد الجنس ووصف الطبيعة ، رغم ما تنطوي عليه من مغزى اجتماعي ، لاتكاد تحتل من ديوانه الا مساحة

٣١- ديوان الجواهري (الشاعر ابن الطبيعة الشاذ) : ٣٣/٢ .

٣٢- نفسه (المحرقة) : ٨٥ .

٣٣- نفسه (الانانية) : ١٣١ ، (عبادة الشر) : ١٩٣ .

٣٤- نفسه : ٨٦/٢ .

٣٥- نفسه (شباب يدوي) : ٨٩/٢ .

٣٦- نفسه : ٥٢٣/١ .

يسيرة بالقياس الى شعره السياسي والاجتماعي ، فضلا عن ان البعض منها بدا أخف وقعا . ومع ذلك فالجواهري يقف حتى الان في مواجهة « الدهر » هذا الفارس الذي صنعتته مخيلة الشعر القديم ، وطاعنه المتنبّي من قبل ، فكأنه ، بحكم ارتباطه الوثيق بالتراث ، ما يزال يعاني غربة « ماضية » ليست هي غربة عصره الجوهريّة (٣٧) ، على الرغم من اشارته ، احيانا ، الى الطابع الاجتماعي – السياسي لهذه الغربة :

وما أنت بالمعطي التمرد حقه اذا كنت تخشى أن تجوع وأن تعري
وهل غير هذا ترجي من مواطن تريد على اوضاعها ثورة كبرى ؟ (٣٨)

لقد عرّض الجواهري بالسلطة السياسية ورجالها في احيان كثيرة (بعد عشر الدم يتكلم) (٣٩) ، (عقايل داء) (٤٠) . لكنه مدح الملك وعددا من الوزراء والساسة ايضا ، مما يدل على اضطراب رؤيته وقلقها خلال هذه المرحلة (٤١) ، بما في ذلك موقفه من المرأة والطبيعة .

وعلى الرغم من صلة الجواهري الوثقى بالتراث فان لغة شعره كانت تنساق ايضا الى شيء من هذا الاضطراب ، فهو لم يستطع الافلات من مستوى لغة الشعر السائد في تلك المرحلة ممثلا بالزهاوي والرصافي وشوقي وحافظ الذين ترددت اصداؤهم في عدد من قصائده (٤٢) ، بحيث تسلت الى شعره جملة من تلك الالفاظ والصيغ التي تداولتها الصحافة ودارت بها اللسان ، خصوصا في تلك الموضوعات التي هي أدخل في لغة العصر كموضوعات السياسية والمجتمع ؛ ففي قصيدة مثل « الاوباش » ترد هذه

٣٧- من الغربة حتى وعي الغربة ، نفسه : ١٠٩ .

٣٨- ديوان الجواهري : ٨٥/٢ .

٣٩ ، ٤٠- نفسه : ٩٥/٢ ، ٢١٥ .

٤١- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٧٤ .

٤٢- نفسه : ٢٧٥ .

التراكيب : « قوانين مفسخة » ، « احتكر الهناء » ، « تفاوت الطبقات » ،
 « يذهب بثروته ضمان » ، « معمله تعيش به مئات » ، فضلا عن عدد
 من الالفاظ الاجنبية^(٤٣) . كما يرد في قصائد اخرى شيء من قبيل :
 « مفسرة .. لصالح هيئات واسماء »^(٤٤) « لاتساوي حذاءك اللماعا »^(٤٥) ،
 « انني في عواظي - اشتراكي »^(٤٦) ، أو كقوله :

معها « بعثْ » خفة ومجونا ومعني « بعثْ » عفة ورزاة^(٤٧)

في هذه القصائد وامثالها ، حيث الاضطراب واللامبالاة في البناء
 أحيانا ، يبدو وكأن اضطراب الرؤية عند الشاعر قد اقترن ، بقدر أو بآخر ،
 باضطراب البناء الفني^(٤٨) .

لقد شهد العراق ، خلال الثلاثينات وما بعدها ، اتساع الصراع بين
 الكتل والفئات السياسية والاجتماعية ، وهو صراع تمخض عن انقلابات
 وحركات عسكرية وجماهيرية وتشكيل عدد من الاحزاب اليسارية ، وكان
 الجواهري قد انتقل الى بغداد يحمل من « كوفته الحمراء » اصوله
 التنويرية بطارفها وتليدها ، والتقى بنفسه في صميم الاحداث كشاعر
 وصحفي ، ووجد نفسه ، مدفوعا بصدقه مع نفسه واخلاصه لموهبته ، واطلاعه
 على الافكار والثقافات التقدمية ، الى مناصرة جماهير المضطهدين ، وابان
 ذلك كانت نظراته الى الواقع تنحو منحى علميا يربط الظواهر باسبابها
 الموضوعية : « فالفقر والظلم وامتهان كرامة الانسان وسلب حريته هي
 نتاج - مباشر احيانا وغير مباشر احيانا اخرى - لفلسفة الحكم وسياسة

٤٣ - ديوان الجواهري : ٤٧/٢ .

٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ - ديوان الجواهري : ٩٢/٢ ، ٩٦ ، ١٠٣ .

٤٧ - نفسه : ١١٥ .

٤٨ - من الغربة حتى وعي الغربة : ١٠٥ ، ١٠٧ .

الحكام» (٤٩) . هذه الرؤية التي نهد إليها الجواهري « بمنظار صافي لا يخطيء في التقاط ادق التفاصيل » (٥٠) هي التي قادته الى التخلص من اضطراب وتشوش الاحداث والظواهر ، ومكنته ، بالمقابل ، من ان يراها متسقة في اطار الحركة الكلية لتحول المجتمع وصراعاته ، وتغتني رؤيته بحالات التعدد والتنوع والتحول التي تجري عليها ، وهكذا نبذ المواعظ والغيبية واتجه الى فضح التناقض بين وضع الاقلية الحاكمة وارتباطاتها بالمستعمرين ، وبين اوضاع الاكثرية الساحقة من جماهير الشعب ومعاناتها القاسية الاليمة . كما استلهم الجواهري منجزات الحركة القومية التحررية فنفذ برؤيته الى رصد فضالات الجماهير العربية في سائر اقطار الوطن العربي متغنيا ببطولاتها وامجادها وتراثها . وقد ربط بين ذلك كله ، وبين كفاح الانسان في شتى ارجاء الارض ضد الاضطهاد والشر ، وكان يبدو ، باستمرار ، متفائلا بانتصار الشعب ، وحالما بعالم مزدهر (٥١) .

لقد تحول الجواهري ، منذ الاربعينات ، الى ذات واعية تتمثل وجدان الشعب ومعاناته الوطنية والقومية والانسانية ، على انها معاناتها هي في مواجهة الحاكم المستغل المستبد . وعلى ذلك اكتسبت (غربته) ، طابعا اعمق واشمل ، انها غربة راءٍ ثوري يستلهم معاناة الناس ومكابداتهم ويفجر ، بالشعر ، طاقة التمرد على الخضوع للتخلف والجمود ، ويقودهم نحو التغيير والتفتح على الاشادة بقيم التحول والانعتاق والحلم بخلق عالم الخير والتقدم . على ان الجواهري ليس مفكرا نظريا ، « وافكاره تظل ، على ثرائها خاضعة لمهامه الاولى كمناضل وشاعر . وعملية التفكير تتحقق عنده من خلال الممارسة اليومية للنضال الثوري وتستمد صورتها من

٤٩- في رحلة الفكر والتحول ، هادي العلوي ، ضمن : محمد مهدي الجواهري - دراسات نقدية : ٢٤ .

٥٠- نفسه : ٢٥ .

٥١- في رحلة الفكر والتحول ، نفسه : ٢٦ - ٢٨ .

وضعه النفسي لحظة المعاناة • وشعر الجواهري خال من الفلسفة ، عدا ما يخدم اغراضه الاصلية » • (٥٢) لقد لخص الجواهري غربته في الاربعينات بقوله : « ... أنا شريد • وجهتي أن اضع مطلع الشمس على جينسي واغذ في السير • • حتى اذا جنني الظلام في الليل اقمتم حيث يجنني • • وسرت عند طلوع الفجر » (٥٣) •

لقد اقترن هذا التحول في الرؤية بتحول في صياغتها وبنائها ، فحين تجاوزت ذات الشاعر « انيتها » المحدودة والجزئية ، التي اتسمت بها مرحلة الثلاثينات ، فقد تفتحت على نزوع عميق الى البطولة ، بما فيها من تحد ورفض ومواجهة ، وهي بذور حملها الجواهري في دخيلته ، ونمتها فيه الآفاق الناهضة لحركة التحرر الوطني والقومي في العراق والوطن العربي ، والقائمة على مقارعة الاستعمار والطغيان • (٥٤)

ان اكثر قصائد الجواهري سحرا هي تلك « المعلقة ذات النفس البطولي المديد » (٥٥) التي كتبها خلال الأربعينات والخمسينات ، والتي استوحى فيها افكارا ومواقف وقيما بطولية ، تراثية ومعاصرة ، فردية وجماعية (الحسين ، المعري ، الافغاني ، جعفر ابو التمن ، اخوه جعفر • • • الشهداء والسجناء ، المقاتلون ، الجماهير الثورية • •) والتي كانت « ذات الشاعر البطولية » تشيع فيها على نحو مباشر أو غير مباشر • بل ان « ذاته البطولية » هذه حين تتطلب البطولة فتفتقدها ، في حالة من حالات حنقها اللاهب ، تعود الى نفسها هي لتتخذ منها « البطل الوحيد » الذي لايجد

٥٢ - في رحلة الفكر والتحول ، نفسه : ٣١ - ٣٢ •

٥٣ - على قارعة الطريق ، ديوان الجواهري : ٩/٣ •

٥٤ - الشاعر والحاكم والمدينة ، نفسه : ٦٥ - ٦٦ •

٥٥ - في رحلة الفكر والتحول ، نفسه : ٢٨ •

ضيرا حتى في تفریع الجماهير - مصدر البطولة وعدتها الحقيقية -
فیصب علیها سخطه وسخریته (أطبق دجی ، تنویمة الجیاع) • لكن
سخط الجواهری وسخریته ینبعان من « ذات » طافحة بشفقة الیمة
حزینة ، هی شفقة « المحب » الذی ربما آذی حبیه بحبه - « وقد یؤذی
من المقة الحیب » - مع انه ایذاء لا یجد فیة الحیب الا اخلاصا فی الحب
وتطهیرا له •

فی هذه القصائد وامثالها یتجلی التجدید فی لغة الجواهری
وبنائیه علی نحو اشمل ، وهو تجدید یمکن وضعه فی مستویین : الالفاظ
والبناء •

● الألفاظ :

تشرب الجواهري بالتراث اللغوي من مصادره الأصيلة — دواوين الشعر وكتب الادب — حتى ليرى « ان ادبياً لم يحفظ البحري وأبا نواس وابن الرومي والمعري وأبا تمام والمتنبي ، او لم يدرس الجاحظ والاختل وابن قتيبة وابن الاثير وأبا الفرج ودعبلأ والقرآن ونهج البلاغة لا يمكن أن يكون شاعراً ولا كاتباً ابداً ، وان قرأ مليون رواية وكتاب اجنبي • وان درس خمسين عاماً اساليب الشعر والادب الغربي ، وان استوعب كل النظريات وكل المبادئ والعقائد ، وان الم بثقافات العالم ، وان تعاطى كثيراً من لغاتها •• » (١)

ونحن اذا عرفنا أن الادب العربي ، والشعر منه خاصة ، قد عني عناية فائقة بالمفردة ، حتى لقد دارت البلاغة العربية ، في مجملها ، على اعتبارها الوحدة الاساسية في الشعر ، ادركنا مدى المهارة التي اكتسبها الجواهري في اختيارها ، والتفنن الذي ابداه في انتقائها ، والتمكن من النفاذ الى مكان التوهج والثراء فيها •

لقد ادرك الجواهري اهمية رسالته الشعرية ، مثلما ادرك اهمية فنه الشعري في الاضطلاع بها ، فلكي يأخذ هذا الفن مداه الكامل عليه أن يتوجه الى « تشوير » وعي الجماهير والسير به نحو الفعل :

١ — المفردة حياة حافلة وليست حروفاً ، مجلة الاديب العراقي ، بغداد ، ١٩٦١ ، العدد الاول ، ص ١٦١ .

لاهُمَّ ما قدر البيان اذا انزوى عنه الضمير وعقته الالهام^(٢)

وعليه فالكلمة في شعر الجواهري ينبغي ان توازي الفعل وتخرقه مثلما تستلهمه ايضا ، حتى لقد كان يرى « أن الكلمة الصالحة الباقية هي تجربة قاسية ومراس متمكن ومعاناة شاقة وادراك عميق وحس مرهف ، وهي الى ذلك كله قدرة على التحويل والتطوير وعلى المزاج ، وعلى ملاشاة المزيج بحيث يبدو صرفاً خالصاً ، انها قدرة على الخلق والابداع . هذا هو سر (الكلمة) ، ولنقل هذا هو السر في أن يكون الفرد منا أدبياً أو لا يكون »^(٣) .

من اجل ذلك نأى الجواهري ، اساساً ، عن اللفظ المبذل واتجه الى الفصيح المنتقى . وفصاحة الجواهري تستلهم ، من جهة ، مهارة الشعراء العباسيين وذوقهم الصناع في العناية بدلالة الكلمة وموسيقاها ، تلك العناية التي بلغ بها البحثري مدى رفيعة ، مشفوعة ، من جهة أخرى ، بسطوة المتنبي على اللغة وجهارته وفخامة هديره ، فلا عجب ، بعد ذلك ان يسمي الجواهري نفسه « فحل القريض الهدار » .^(٤)

لقد تمثلت عناية الجواهري بالمفردة وبراعته في انتقائها بان شفع فصاحتها بـ « ثراء دلالتها » فجراً فيها كل ماتخترته من طاقة وتأثير في احاسيس المتلقي ومشاعره ، نافذا الى ذلك من تأثيراتها الصوتية بالدرجة الاولى ، فهو كثيراً ما يعمد الى الكلمة العريقة الجهيقة التي تفرع بصوتها قبل دلالتها ، والتي ربما اكتنفها شيء من غموض القدم وغرابته وجلاله ، فزادها ذلك دهشة لحس المتلقي مثلما فعلت كلمة « المهطعين » في قوله :

ويهتف بالنفر المهطعين أهينوا لثامكم تكرموا^(٥)

٢ - ديوان الجواهري : ٢٧٧/٣ .

٣ - المفردة حياة حافلة وليست حروفاً ، نفسه : ١٦١ .

٤ - ديوان الجواهري : ١٤٤/٣ .

٥ - ديوان الجواهري : ٢٥/٣ .

او كلمتا « العتاة » و « السحت » في قوله :

وان بطون العتاة التي من السحت تهضم ماتهضم^(٦)

وهذا الضرب من المفردات كثير شائع في شعر الجواهري . على ان مفردات الجواهري ليست كلها من هذا القبيل ، وعليه فانه يستخدم طرائق اخرى لاطهار قوة الكلمات وزيادة تأثيرها ، وذلك بان يعمد الى اعادة صياغة الكلمة ، زيادة او حذفاً ، بما يناسب الغرض المراد . ويتجلى الحذف عادة في افعال الطلب : (قل ، خض ، ثن ، ...)^(٧) ، « والتنكير » في الاسماء (باق واعمار الطغاة .. ، ارج من الذكرى .. ، جدت وغى وتضمرت نار ..)^(٨) . على ان الجواهري ، انسجاماً مع جهوريته ، ميال الى الزيادة على اصل الكلمة كيما يتسع وقعها ويمتد ، وقد استخدم لذلك طرقاً كثيرة ، فالاسماء قد يزيد بها « بالتأنيث » تارة (مائمة ، خناقة) .

نزولوا على حكم الغريب وعرسوا في ظل مائمة له وفجار^(٩)

* * *

مسكتهم من خناقة افعوان شديد البطش يأبى الانصياع

« وبالجمع » تارة :

بالمبدعين « الخالقين » تنورت شتى عوالم كن قبل خرائباً
تتلمس « النبضات » تجري خلفها خلجات وجهك راغبا او راهبا^(١١)

« وبالاشتقاق » تارة ، فالجواهري كثيراً ما يتحول عن الفعل الى مشتقاته وخصوصاً اسم الفاعل ، كقوله :

والحاضنون الخائنين بلادهم حزن الطيور الرائعات زواغبا^(١٢)

٦ - نفسه .

٧ - نفسه : ٢٦٠ .

٨ - نفسه : ٣١٦ ، ٣٩٨ .

٩ - ديوان الجواهري : ١٤٢/٣ .

١٠ - نفسه : ٢٩٢ .

١١ ، ١٢ - نفسه : ٣٩٥ ، ٣٩٦ .

ومثله :

- ومشرف نسج الهلاك ثيابه
- ومكابد كرب الممات شركته
- ومحشرج وقف الحمام ببابه (١٣)

أو « الصفة المشبهة » كقوله :

حتى اذا عجموا قناة مرة شوكاء ، تدمي من اتاها حاطباً (١٤)

ومثله : صليب عود ، رحيب صدر •••

ويكاد « التضعيف » يؤلف اكثر الوسائل التي يستخدمها الجواهري
شيوعاً لاعلاء وقع الكلمات : مسحت، وعللت ، ولقطت ، وعوضت، تقول (١٥)،
سقوطهم (١٦) ، وتأوَّبوا (١٧) ، مملكين ، مصعدين (١٨) ، متنفجين (١٩) ،
خوان ، خوار ••••

وقد يستخدم « التوكيد » او « احرف الزيادة » الاخرى ، كقوله :

وتحرَّسَنَ أن يقتضوك ثوابها •••

واستياسوا منها ومن متخشب (٢٠) •••

١٣- نفسه : ٣٩٥ ، ٣٩٦ .

١٤- نفسه : ٤٠٠ .

١٥- ديوان الجواهري : ٢٦١/٣ .

١٦- نفسه : ٢٩٢ .

١٧- نفسه : ٤٠٨ .

١٨- نفسه : ٤٠١ .

١٩- نفسه : ٤٠٨ .

٢٠- نفسه ٣/٣٩٥ - ٤٠٠ .

وفضلا عن ذلك كله يعمد الجواهري الى زخرفة الكلمات « بتناظر
اوزانها » تارة كقوله :

والصابرين الواهبين نفوسهم والمخجلين بها الكريم الواهب
ويجنبون الكلب وخزة واخز ويجهزون على الجموع معاطبا (٢١)

او « بتطابق دلالتها » تارة ، كقوله :

المغدقون على البياض نعميهم والخالعون على السواد زرائب (٢٢)

او « تجانس صوتها » كقوله :

والوحش يربض في الثنايا منذرا والموت جار بها زار

« والتكرار » وسيلة أخرى كثيرا ما يعمد اليها الجواهري لتعميق إيقاع
الكلمات واعلاء وقعها ، ويكفي ان نشير الى انه كرر الفعل (أطبق) ،
اكثر من ثلاثين مرة في قصيدته « اطبق دجى » (٢٣) ، وفعل اكثر من ذلك في
« تنويع الجيع » .

وبالاضافة الى ذلك كله يتبين لنا من خلال الامثلة أن الجواهري ،
ربما جمع اكثر من وسيلة لاثراء دلالة مفرداته وزيادة تأثيرها .

*** البناء :

الجواهري يصوغ افكاره صياغة حسية اساسا ، كيما تكون جلية
نفاذه ، وهو حتى حين يقلب الفكرة على وجوه عدة ، وقد يبسطها اكثر مما
ينبغي احيانا ، فانه يستخدم تقنيات اسلوية عديدة لكي يحافظ على حرارة
تأثيرها الشعري ، ففضلا عن تلك الاشارات التاريخية من قرآن وحديث وشعر

٢١ - نفسه ٣/ ٣٩٥ - ٤٠٠ .

٢٢ - نفسه ٣/ ٣٩٥ - ٤٠٠ .

٢٣ - ديوان الجواهري : ٣ / ٤٠٧ .

ومثل ومأثورات أخرى ... التي يوقظ بها ذاكرة المتلقي • وفضلا عما يماثلها من اشارات معاصرة (اسماء ، وقائع ، اماكن ، افكار ... وما اشبه) التي تشد المتلقي الى الفكرة^(٢٤) ، فانه يعتمد الى استحضار افكاره عن طريق وضعها ضمن « علاقات - صياغات » تنمي حدة الصراع فيها وتشجذ من توتره ، والصراع في قصائد الجواهري هو ذلك الصراع القديم الجديد بين الخير والشر الذي نظر اليه الانسان عبر تاريخه رؤى شتى ، ومع ذلك ف « النور نور والظلام ظلام » كما يقول^(٢٥) • والجواهري يرى الصراع ، في الاساس ، بين الشعب والحكام ، بين الفضيلة والرذيلة ، بين التقدم والجمود ، بين الرشد والغبي :

خطان ما افترقا ، فاما خطه يلقي الكمثي بها الطغاة مناصبا
الجوع يرصدها • واما حطة تجتر منها طاعما او شاربيا
الغبي ينجد بالرصاص مزجرا والرشد ينجد بالحجارة حاصبا^(٢٦)

هذا الصراع ، يراه الشاعر « على نحو اسود وابيض يخلو من كل ظلال »^(٢٧) ، وهو بالرغم من احساسه بضراوة هذا الصراع متفائل بانتصار الخير واندحار الشر •

اما على صعيد البناء ، فالجواهري يبدأ من « بؤرة » أو « لوحة » يظل ينميها ويوسعها^(٢٨) ، ثم ينتقل الى أخرى وهكذا • وهو يصوغ افكاره ، خصوصا تلك التفصيلات المدهشة التي يوردها اثناء مقاطع القصيدة ، والتي هي اروع ما في شعر الجواهري ، بالشكل الذي يغني من تأثيرها اما عن

٢٤- ديوان الجواهري : ٣ / ٢٧٢ •

٢٥- نفسه : ٣ / ٣٩٧ ، ٤٠٣ •

٢٦- نفسه : ٣ / ٣٩٧ ، ٤٠٢ •

٢٧- الشاعر والحاكم والمدينة ، نفسه : ٦٠ •

٢٨- تطو الشعر العربي الحديث في العراق : ٢٩١ ، ٣٢٤ •

طريق تشخيصها « بالوصف » : (داء كامن ، زند واري ، الفرات الجاري ،
الثورة الحمراء ، روضة معطار) (٢٩) ، او « بالتشبيه » كقوله :

واذا تفجرت الصدور بغيظها خنقا كما تتفجر الالغام
ودم اريق على يدي يهـزني هز الذبيح وقد علاه حـام
والملتون كأنهم كل الدنى والفارغون كأنهم اصنام (٣٠)

او عن طريق تكثيفها « بالمجاز » ، اضافة تارة : طيور المنى ، ماء الشباب
رواء الربيع ، لهيب الحياة ، طلعة البشر ، ضحكة الفجر (٣١) ، او اسنادا تارة
اخرى ، كقوله :

انيك أن الحمى ملهب وواديه من ألم مفعم
وياويح خانقة من غد اذا نفس الغد مايكظم (٣٢)

وشعر الجواهري حافل بالمجاز وبسائر ألوان البيان ، وقد
يستحضر الفكرة « بالطلب » ؛ النداء والاستفهام خاصة ، وما اكثرها في شعره ،
وبمختلف طرائق « الخبر والانشاء » الاخرى . وفوق ذلك يضع الجواهري
افكاره ضمن تقابلات في المعنى تارة وتناظرات في الصوت تارة ، مستمرا
محسنات البديع افضل استثمار ومزخرفا ذلك كله بمهارة ايقاعية اخاذة ،
يقيمها بالحروف حيناً ، كما فعل مع حرف الراء في قوله :

باقٍ واعمار الطفاة قصار من سيفر مجدك عاطر موار
رف الضمير عليه فهو منثور طهرا كما يتفتح النوار

٢٩- ديوان الجواهري : ١٤١/٣ .

٣٠- نفسه : ٢٧١/٣ ، ٢٧٦ .

٣١- ديوان الجواهري : ٢٦١/٣ ، ٢٦٢ .

٣٢- نفسه : ٢٦٢ .

« وبالتكرار » حيناً كما في (اخي جعفر) و (أطبق دجى) و (تنويمة الجياع) او بالترادف المتسلسل المتناسق كقوله :

سيري الذين تدثروا وتزملوا وتجليبوا
وتحدثوا نزرأ كمع — زاة بجذب تحلب
وتنادروا همساً كما — ناغى جئيدب جندب^(٣٣)

او بتلك الايقاعات الداخلية التي يطفح بها شعر الجواهري من قبيل قوله :

متجاوب الاصداء ، فح عبيره لطف وقح شذاته اعصار
ماذا يراد بنا ؟ واين يسار ؟ والليل داج ، والطريق عشار

والتصريح هو الاخر كثير يضيف به الشاعر على عذوبة موسيقاه فضل عذوبة : (يوم الشهيد) و (دم الشهيد) • ^(٣٤)

كل هذه الزخرفة يسكبها الجواهري في « موسيقى قوية رنانة ، من خلال تعامله مع اكثر بحور الشعر احداثاً للرنين والقرع والتأثير النغمي الحاد ، كالكامل والبسيط ، والرمل والمتقارب والوافر • • »^(٣٥) ؛ هذه البحور يستخدمها الشاعر في تشكيلات متنوعة بحيث تنسجم مع جو القصيدة ومايراد منها ، ففي القصائد ذات الايقاع العالي والصوت الجهير ، وهي الاكثر ، يعتمد الجواهري الى الكامل في ضربه المقطوع (متفاعل) ، كما فعل في (ذكرى ابو التمن) و (يوم الشهيد) • ومن المتقارب يستخدم ضربه المحذوف (فعو) والمقطوع (فعول) ، مراوحاً بين السرعة المتلاحقة واحداث

٣٣- ديوان الجواهري : ٣ / ٤٤ - ٤٥

٣٤- نفسه : ٣ / ٢٧٠ ، ٢٨٠ ، ٢٨٢ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦

٣٥- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٣٠٠ .

الوقفة التي تتطلبها الحاجة كما في قصيدة (اخي جعفر) ^(٣٦) . هذا في حين
 عمد الى مجزوء الكامل المرفل (متفاعلاتن) في قصيدته (اطبق دجى
 وتنويع الجياح) ، « تشديدا على المفارقة بين الايقاع ومحتواه ، وابرزا
 بالتالي للسخرية والالام » ^(٣٧) . فيهما ، وربما لجأ الى الروي لاعلاء وقع
 القصيدة وصوتها كما فعل مع الباء المطلقة في قصيدتي (ابو العلاء
 المعري) و (هاشم الوتري) .

اما مهارة الجواهري في انتقاء قوافيه فانها امتداد لمهارته في انتقاء
 مفرداته ، بالرغم من ان طول القصيدة ربما اوقعه ، احيانا ، ببعض
 العيوب . ^(٣٨)

من هذا يتبين لنا ان الجواهري قد استخدم كل اساليب البلاغة
 العربية : الخبر والانشاء ، التشبيه ، والمجاز والكناية . . الطباق والجناس
 والتكرار ومختلف طرائق الايقاع ، لكنه استطاع ان يحيل ذلك كله « الى
 مادة جديدة منصهرة في اطار عصر الشاعر ومتغيراته » ^(٣٩) ، بحيث اعطى
 « من هذا المزاج شيئا جديدا لاتراه في القديم ولا تجده عند القائلين بالجديد ،
 بل هو نمط جواهري » ^(٤٠) . ومع ان العلاقة بين مقاطع القصيدة قد لاتبدو
 عضوية تماما ، الا ان القصيدة بمجموعها تبدو اشبه بتلك المشاهد المأساوية
 التي يؤديها ممثل واحد معتمداً في تنظيمها وشد بعضها ببعض على جوقه
 تسمع ولا ترى . ولما كان الجواهري يؤدي في قصيدته دور الممثل والجوقة
 معا ، فان اسلوبه يتلون تبعا لمقتضى الحال ، فهو ، تارة خطيب مفوه
 يحشد الادلة المقنعة بفضة وبلاغة نادرين ، وهو تارة ، محاور لبق ، يحاور

٣٦- نفسه : ٣٠١ - ٣٠٢ .

٣٧- الشاعر والحاكم والمدينة ، نفسه : ٧٣

٣٨- تطور الشعر العربي الحديث في العراق : ٣٠٥ - ٣٠٦ .

٣٩- نفسه : ٢٨٩

٤٠- لغة الشعر بين جيلين : ١٢٥ .

ذاته او يحاور الآخرين من خلالها ، لكنه ، في كل الاحوال ، يمزج بانفعاله وحرارة عاطفته ، ذلك كله ليحيله الى نسيج غنائي محكم ينبثق بايقاع آسر عبر صوت الجواهري الهدار ، ومن خلال هذا المزج الرائع الذي يجمع بين البيان الرفيع في الخطابة ، وتلون الصور في الملحمة والتوتر المتلاحق في الدراما ، والمنصهر في غنائية صافية جهيّة ، تتحسس طاقة الجدة في شعر الجواهري •

لقد كان الجواهري ، في الاربعينات والخمسينات ، قد بلغ بالاشكال الشعرية الكلاسيكية مستوى رفيعا من القوة والنضج لا ينافسه فيه احد؛ الامر الذي ربما كان سببا من الاسباب الداعية الى التمرد عليها والبحث عن اشكال اخرى تستجيب لتطلعات الشعراء الشباب في اواخر الاربعينات ، اولئك الذين اجتذبهم هوى الرومانسية ، اول الامر ، وهو هوى كان قد اجتذب بعض الاتباع منذ الثلاثينات • لكن هشاشة الرومانسية وميوعتها لم تمكنها من مواجهة رياح المتغيرات العميقة التي كانت سنوات الحرب العالمية الثانية تتمخض عنها • لقد الهمت تلك المتغيرات جيل الشعراء الشباب رؤية أبعد مدى للعالم ، وأوثق صلة بالنفس والمجتمع والحياة بحيث حفزته الى ابداع اشكال شعرية اكثر تطورا ، وكان ذلك ايذانا بميلاد حركة « الشعر الحر » التي قادها بدر شاكر السياب وجيله من الشعراء في العراق •

الخاتمة

ان الخصيصة الجوهرية للحدثة في الحركة الشعرية في العراق قبل الحرب الثانية قد تجلت في التحول بمهمة الشعر من موضوعات لها طابع فردي - تقليدي ، الى موضوعات لها طابع اجتماعي ، معاصر ، وكن هذا ، في الواقع ، تحولا في الدرجة لافي النوع ، فقد بقيت رؤية الشاعر لموضوعه نابعة من خارج ذاته . وقد قادت هذه الرؤية الى اعتبار الموضوع - الخارج ، وليس الذات - الداخل ، مصدر الشعر . فالشعر ، بهذا المعنى ، طاقة وصفية - بيانية ، وليس طاقة تخيلية - ابداعية ، ومهمة الشاعر انما تتجلى في « الابانة » عن الموضوع ابانة واضحة . وقد ترتب على هذا ان استخدمت اللغة ضمن بعد واحد هو بعد « المطابقة » للمعنى من دون النظر الى خصائصها الاخرى . ويشكل هذا الاتجاه الظاهرة السائدة في لغة الشعر .

ان محاولات التجريب المتعددة في استخدام اللغة لدى شعراء هذا الاتجاه نفسه ، مقترنة بتطور الوعي الفني لدى البعض منهم ، قد اثمرت تحولا ايجابيا انضج في التعامل مع اللغة ، وقد تمثل هذا التحول في زحزحة الاتجاه التقليدي عن طريق تغيير منظار الرؤية وزاويتها بحيث غدت « ذات » الشاعر اكثر حرية في النظر الى الموضوع واكثر قدرة على تخيله ، الامر الذي ادى الى تجديد بارز في لغة الشعر .

ان أبرز آثار هذا التحول قد تمثل في استخدام لغة شعرية شفافة بايقاعات اخف واكثر تنوعا ، ربما شكلت اصلا من اصول الحركة الرومانسية في العراق . كما تمثل ، من جهة اخرى ، في تجديد الاشكال

الشعرية الكلاسيكية والبلوغ بها مبلغا رفيعا من القوة والنضج ، الامر الذي كان مدعاة للبحث عن اشكال شعرية جديدة من قبل رواد حركة الشعر الجديد .

اما النتائج التي يمكن استخلاصها من هذا البحث فتجمل فيما يلي :

١ - ان الشعر بنية لغوية - ايقاعية بقدر ماهو بنية دلالية - رؤيوية .
وعليه ، فالحدثاء في الشعر « ليست مجرد صفة زمنية ، وانما هي صفة تعبيرية أساسا » * .

٢ - ان الابداع هو جوهر الحدثاء ، مثلما هو غاية الشعر . وهو يتمثل في الرؤية الذاتية المتفردة للعالم وللحلم به من خلال بنية لغوية زاهرة بالقدرة على الكشف والتأثير . فكما أن الرؤية المتفردة وحدها قد لا تقود ، بالضرورة ، الى ابداع شعري ، فان المهارة الشكلية وحدها قد لا تبعد الشعر كذلك . وعليه ، فالشعر ، بهذا المعنى ، « غاية في ذاته ووسيلة بذاته » ** أيضا .

٣ - ان حركة الحدثاء في الشعر العربي قد تميزت بخصائص عدة :

أ - فهي ، على الصعيد الاجتماعي ، ثمرة لمنجزات البيئات الأكثر تطورا وانفتاحا في المجتمع العربي قبل الاسلام وبعده ، هذا بالرغم من الطابع البدوي لنشأة الشعر العربي أصلا .

ب - تميزت ، على صعيد الرؤية ، بمفارقتها للقيم والتقاليد السائدة وخروجها عليها ، وتطلعها الى اضاءة رؤى جديدة أنفذ في التعبير عن

* - لغة الشعر العربي وقدرته على التوصيل ، محمود امين العالم ، المجلة العربية للثقافة ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس ، السنة الثانية ، العدد الاول ، مارس (آذار) ١٩٨٢ ، ص ٢٣١ .

** - نفسه : ٢٣٢ .

المعانة الذاتية والاجتماعية ، الأمر الذي جعلها عرضة للاتهام والعنف على مر العصور •

ح - كما تميزت - فنيا - بالاختلاف والتفرد والبعد عن الاتباع والتمطية ، بالرغم من صدورها عن أصل لغوي واحد ، وقطام عروضي واحد تقريبا • وعلى ذلك فامرؤ القيس غير طرفة ، وعمر بن أبي ربيعة غير جميل او قيس ، وأبو نواس غير المتنبي ، والجواهري غير السياب ، وهكذا ...

د - اذا كانت الحداثة - بوجهها المباشر - فاعلية ذاتية ، فانها ، في مداها الأبعد ، فاعلية انسانية حضارية تستمد طاقتها من حركة العصر ومنجزاته ومستوى الحياة فيه • انها بنت النشاط الانساني تزدهر بازدهاره وتتعطل وتنطفي بركوده ، فهي ، اذن ، معانة وضرورة وليست ترفا أو موضحة •

هـ - تعرضت حركة الحداثة في الشعر العربي الى فترة انقطاع طويلة بدأت مع بدء حالة التدهور في الحضارة العربية - الاسلامية واستمرت حتى مطلع القرن الحالي • وابان هذه الفترة سادت وتكرست قيم وممارسات متخلفة لا ترى في الشعر أكثر من وسيلة للنفع او التطهير او اللهو ، بحيث استحال الشعر الى مجرد فاعلية ذهنية تقليدية • ومن خلال هذه الأجواء كان شعراء العراق في مطلع هذا القرن ، ينظرون الى الشعر •

٦ - ان متغيرات الحياة العامة في العراق ، على الصعيدين الداخلي والخارجي ، قد عكست آثاراً واضحة على محاولات الشعراء في البحث عن طبيعة معينة لما أطلقوا عليه « الشعر العصري » من حيث وظيفته وخصائصه ، وما رافق ذلك من دعوات للتجديد في شكله ومضمونه •

٧ - ان أهم معضلة جابهها دعاة « الشعر العصري » في العراق هي مسألة الصلة بين التراث والعصر ، أو التقليد والتجديد على صعيد الرؤية ، تلك التي كانت تشكل الوجه الآخر لمسألة العلاقة بين الشكل والمضمون على صعيد القصيدة . وهي المعضلة التي لم يكن حلها ميسورا امامهم آنذاك .

٨ - لقد كان من جراء ذلك ان اكتسبت سمة « الحداثة » لدى دعاة الشعر العصري طابعا « جزئيا مضطربا » تمثل ، أساسا ، في التحول الملحوظ عن الموضوعات الموروثة ذات الطابع الشخصي - اللا عقلائي اجمالا ، الى التعبير عن « الحقيقة » كما تتجلى في أفكار وظواهر ومطامح اجتماعية - تنويرية غالبا ، الأمر الذي اكسب شعرهم نفوذا واسعا في التأثير على الوسط الاجتماعي .

٩ - ان اقتران الشعر بمعناه - موضوعه ، قد جعل معيار قيمته في « صدقه » أي في « مطابقته للحقيقة » ، وعليه فمحاكاة الحقيقة الصريحة الواضحة هي الطبيعة الأساسية للمعنى في الشعر ، أما عناصر الشكل فليست سوى وسيلة لايضاح تلك الحقيقة ، وان تلك الدعوات التي نادى بها دعاة الشعر العصري لـ « اصلاح - تجديد » لغة الشعر وأوزانه وقوافيه ، انما كانت تهدف - على ماينها من تباين - الى توفير مزيد من « التسهيلات » للتعبير الواضح عن المعنى أصلا .

١٠ - هكذا ظل الشعر : لفظا ومعنى ، والعلاقة بينهما علاقة الغاية بالوسيلة ، فاللفظ وسيلة لاقية له بذاته . ومثل هذه العلاقة تشبه ، الى حد ما ، علاقة الصورة بالاطار ، فمثلها يمكن تغيير شكل الاطار مع بقاء الصورة ، يمكن كذلك ، « اداء المعنى الواحد بطرق مختلفة من العبارة » كما يقول الرصافي .

١١ - قاد القول بمطابقة اللفظ للمعنى الى أن يكون معيار الجودة في لغة الشعر هو الوضوح المتأتي من صحة الاستعمال ، أي أن تقتصر العلاقة بين اللفظ والمعنى على علاقة دال بمدلول ، فالألفاظ كيانات قائمة هي أشبه « بالأحجار الهامدة » في بناء القصيدة ، لها مهمة الابانة عن المعنى وتحليلته بالتشبيه والمجاز ، وتزيينه بالصنعة أحيانا ، أي أن لغة المجاز والتشبيه ليست من الخصائص الأساسية للغة الشعر بقدر ماهي وسائل لتنوع طرائق البيان عن المعنى ، فهي تصف الفكرة ولا تخلقها - تخيلها •

١٢ - ان اقتصار العلاقة بين الشكل والمضمون على « وصف » المعنى قد أدى الى اعتماد طريقة في الأداء ذات طبيعة « تقريرية » أساسا ، تمثلت في سياق لغوي يجمع بين خصائص لغة المحادثة الشفهية في الخطبة ولغة السرد الصنعي في الرسالة ، بحيث يمكن القول : ان الشاعر قد استعمل اللغة في شعره بطريقة لا تكاد تختلف كثيرا عما هي عليه في النثر • ومثل هذا الموقف يكاد يكون امتدادا للنهج التقليدي الذي ظنَّ له « ابن طباطبا » في كتابه « عيار الشعر » ، مع بعض الاختلافات الجزئية الناجمة عن اختلاف طبيعة العصر •

١٣ - لقد ارتبط المعنى في الشعر بالقابلية العقلية للشاعر ، بينما ارتبط الشكل بالقدرة البيانية له ، وبالرغم من اختلاف ذلك بين شاعر وآخر ، الا أن الاختلافات بينهم لم تمتد الى أساس طبيعة التجربة وجوهرها ، بل اقتصرت على تنوع الطرائق في النظر الى المعنى • في حين كان موقعهم من الشكل أكثر تعقيدا ، فمن جهة ، قادتهم مراعاة الوضوح الى وصف الفكرة بدلا من تشكيلها بالصورة ، واعتماد الكلمة نواة للتعبير بدلا من الجملة ، الأمر الذي جعل لغتهم الشعرية ذات طابع بياني عموما • ومن جهة اخرى ، قادهم القول : بفصل الشكل عن المضمون ، اضافة الى اكتساب الشكل ثباتا نسبيا أطول عادة ، الى اعتماد الشكل

الموروث للشعر العربي أساسا نموذجيا لتمثله واحتذائه ، بحيث
يمكن القول : ان الاتجاه نحو التقليد ظل الطابع الرئيس للغة الشعر •

١٤ - ان بقاء التقليد أصلا لا ينفي التنوع في مستوياته ، فالشعراء يختلفون
في أساليبهم تبعاً لثقافة كل منهم وموهبته الفنية ومقدرته اللغوية • فإذا
كانت لغة الكاظمي مثلاً لها طابع خطابي - ارتجالي ، فإن لغة الشيباني
لها طابع مدني - صني • في حين كان الشعراء الأشد حماساً للتجديد
أكثر تأثراً بالمحاولات الداعية إلى تجديد لغة الشعر ، وقد تمثل ذلك في
محاولاتهم التي ثروها ضمن إطار الشكل التقليدي ، والتي تراوحت
تأثيراتها بين اضطراب هذا الشكل حيناً وسهولته حيناً آخر ، وهو ما يتجلى
في شعر الزهاوي والرصافي ومن على شاكلتهما •

١٥ - وفي رحم الصراع بين التقليد والتجريب في لغة الشعر ، كانت محاولات
أخرى تتلمس الطريق إلى لغة شعرية تتجنب المزالق التي تعاني منها لغة
الشعر العصري ، لا عن طريق الإيغال في تغريب الشكل عن المضمون ،
انما عن طريق رؤية أكثر عمقاً لانسجامهما ، هذه المحاولات
اتخذت طريقين مختلفين : كان أحدهما يسعى إلى التحول بلغة
الشعر من جهوريته ومباشرتها إلى مناجاة هادئة لأفكار ومشاعر
مكبوتة ، ذاتية وعامة ، أطلقها ، على استحياء ، الشاعر علي الشرقي
في البعض من قصائده الناجحة • أما الآخر فكان متجهاً إلى استلham
طاقات العربية الكلاسيكية وتفجيرها في رؤية أعمق ومعاناة أشد توتراً
لمشكلات الواقع ، وهو اتجاه بدأه الجواهري وتجلى على يديه في شعر
الأربعينات ، ثم سار به إلى نهاية الشوط • وفي هاتين المحاولتين
ظهرت بوادر التجديد في لغة الشعر الحديث في العراق •

١٦ - واذ بلغ الجواهري بالأشكال الشعرية مستوى رفيعا لا ينافسه فيه أحد ، فربما كان ذلك سببا من الأسباب الداعية الى التمرد عليها والبحث عن أشكال أخرى تستجيب لتطلعات الشعراء الشباب في أواخر الأربعينات ، اولئك الذين اجتذبهم هوى الرومانسية وعبثها أول الامر وهو هوى كان قد وطأ له الشرقي من قبل ، كما كان قد اجتذب بعض الأتباع منذ الثلاثينات . بيد أن هشاشة الرومانسية وميوعتها لم تمكنها من مواجهة رياح المتغيرات العميقة التي كانت سنوات الحرب العالمية الثانية تتمخض عنها . وهكذا ألهمت تلك المتغيرات جيل الشعراء الشباب رؤية أبعد مدى للعالم وأوثق صلة بالنفس والمجتمع والحياة بحيث حفزته الى ابداع أشكال شعرية أكثر تطورا ، وكان ذلك ايذانا بميلاد حركة « الشعر الحر » في العراق .

المصادر

- ١ -

ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر ، عبد العزيز الأهواني ،

• مصر ١٩٦٢

أحسن التقاسيم في معرفة الاقاليم ، المقدسي ، تحقيق : دي غويه ،

• لندن ١٩٠٦

الاحلام ، علي الشرقي ، شركة الطبع والنشر الاهلية - بغداد ١٩٦٣

أخبار أبي تمام ، أبو بكر الصولي ، تحقيق : محمود عسكر ورفيقه ،

بيروت •

أدب الرصافي - نقد ودراسة ، مصطفى علي ، مطبعة السعادة

• مصر ١٩٧٤

الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه ، معروف الرصافي ، بغداد

• ١٩٢١

الأدب العصري في العراق العربي ، رفائيل بطي ، القاهرة ١٩٢٣

أدب المغاربة والانديسين ، محمد رضا الشيبني ، معهد الدراسات العربية

• القاهرة ١٩٦١

أربعة قرون من تاريخ العراق الحديث ، س . ه . هـ . لونكريك ، تعريب جعفر
خياط ، مطبعة النفيس - بغداد ١٩٤١ •

أرسطو ، عبدالرحمن بدوي ، مطبعة التأليف والترجمة والنشر - مصر
١٩٤٤ •

أزهار الرياض في اخبار عياض ، المقري التلمساني ، مصر تحقيق : مصطفى
السقا ، ابراهيم الأياري ، عبدالحفيظ شلبي ، مطبعة لجنة التأليف
والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٠ •

أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق : هـ . ريتز ، استانبول
١٩٥٤ •

الاشتراكية والفن ، ارنست فيشر ، ترجمة : اسعد عبدالحليم ، دار القلم
- بيروت ١٩٧٣ •

اضطراب الكلم عند الزهاوي ، ابراهيم الوائلي ، مطبعة الايمان - بغداد
١٩٧١ •

- الأغاني ، ابو الفرج الأصفهاني ، ط دار الثقافة - بيروت ١٩٧٨ •
- أغلاط الكتاب ، كمال ابراهيم ، المطبعة العربية - بغداد ١٩٣٥ •
- الأمالي ، ابو علي القالي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ •
- امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة ، ايليا حاوي ، بيروت ١٩٧٠ •
- أنوار الربيع في انواع البديع ، ابن معصوم المدني ، تحقيق :
شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان - النجف ١٩٦٨ •

- ب -

- البديع ، ابن المعتز ، تحقيق : كراتشكوفسكي ، لندن ١٩٣٥ •
- البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق : عبدالسلام محمد هارون ،
مطبعة دار التأليف بمصر ١٩٦٨ •

تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) ، احسان عباس ، دار
الثقافة - بيروت ١٩٦٢ •

تاريخ الأدب العربي (العصر الاسلامي) ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر
١٩٧٢ •

تاريخ الأدب العربي في العراق ، عباس العزاوي ، مطبعة المجمع العلمي
العراقي - بغداد ١٩٦٢ •

تاريخ الأدب العربي ، كارل بروكلمان ، ترجمة : عبدالحليم النجار ، ط ٣ ،
دار المعارف بمصر ١٩٧٤ •

تاريخ الشعوب الاسلامية ، كارل بروكلمان ، نقله الى العربية : نبيه فارس
ومنيّر البعلبكي ، ط ٨ ، دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٩ •

تاريخ الموسيقى العربية ، هنري جورج فارمر ، ترجمة : جرجيس فتح الله
المحامي ، دار مكتبة الحياة - بيروت •

تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي الى القرن الرابع ، طه أحمد
ابراهيم ، دار الحكمة - بيروت •

تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر) ، احسان عباس ، بيروت
١٩٧١ •

الترياق الفاروقي او ديوان عبد الباقي العمري ، ط ٢ ، مطبعة النعمان
- النجف ١٩٦٤ •

التطور الاقتصادي في العراق ، محمد سلمان حسن ، صيدا - بيروت
١٩٦٥ •

تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، علي عباس علوان ، وزارة
الاعلام - بغداد ١٩٧٥ •

تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين ، داود سلوم ، مطبعة المعارف — بغداد ١٩٥٩ •

التطور والتجديد في الشعر الأموي ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ١٩٦٥ •

تعريف القدماء بأبي العلاء ، تحقيق : مصطفى السقا ورفاقه ، اشراف وتقديم : طه حسين ، الدار القومية للطباعة والنشر — القاهرة ، ١٩٦٥ •

التفكير واللغة ، فيجوتسكي ، ترجمة : طلعت منصور ، مصر ١٩٧٦ •

التنبه على حدوث التصحيف ، حمزة بن الحسن الاصفهاني ، تحقيق : الشيخ محمد حسن آل ياسين ، مطبعة المعارف — بغداد ١٩٦٧ •

— ث —

الثابت والمتحول (١ — الاصول) ، أدونيس ، دار العودة — بيروت ١٩٧٤ •

الثابت والمتحول (٣ — صدمة الحداثة) ، أدونيس ، دار العودة — بيروت ١٩٧٨ •
ثورة العشرين الوطنية التحررية في العراق ، ل . ن . كوتلوف ، تعريب : عبدالواحد كرم ، مراجعة : عبدالرزاق الحسيني ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٥ •

— ج —

جدلية أبي تمام ، عبدالكريم اليافي ، الموسوعة الصغيرة — ٦٦ ، بغداد ١٩٨٠ •

جماعة الديوان (شكري — المازني — العقاد) ، يسري محمد سلامة ، مؤسسة الثقافة الجامعية — الاسكندرية ١٩٧٧ •

جمهرة اشعار العرب ، أبو زيد القرشي ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار
نهضة مصر بالقاهرة •

جمهرة اللغة ، ابن دريد ، حيدر آباد ١٣٤٥ هـ •
الجمهورية ، أفلاطون ، دراسة وترجمة : فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية
للكتاب ١٩٧٤ •

- ح -

حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، س • موريه ، ترجمة :
سعد مصلوح ، مطبعة المدني - القاهرة ١٩٦٩ •

حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث منذ عام ١٨٧٠ حتى قيام
الحرب العالمية الثانية ، عريية توفيق لازم ، مطبعة الايمان -
بغداد ١٩٧١ •

حلبة الأدب ، محمد مهدي الجواهري ، طبع وشرح : ضياء سعيد ، ط ٢ ، المطبعة
الحيدرية - النجف ١٩٦٥ •

حلية الأولياء ، أبو نعيم الاصبهاني ، بيروت ١٩٦٧ •
الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق : عبدالسلام محمد هارون ، مصر ١٩٣٨ •

- د -

دراسات في الأدب العربي ، غرناوم ، ترجمة : احسان عباس ورفاقه ، بيروت
١٩٥٩ •

دراسات في تأريخ الأدب العربي ، كراتشكوفسكي ، ترجمة : محمد المعصراني،
دار النشر « علم » - موسكو ١٩٦٥ •

دراسات ماركسية في الشعر والرواية ، جورج طومسون ، ترجمة : ميشال
سليمان ، بيروت ١٩٧٤ •

دروس في البلاغة وتطورها ، جميل سعيد ، مطبعة المعارف - بغداد

• ١٩٥١

دروس في تاريخ آداب اللغة العربية ، محاضرات الاستاذ معروف الرصافي
في دار المعلمين العالية سنة ١٩٢٨ •

دلائل الاعجاز ، عبدالقاهر الجرجاني ، تعليق وشرح : محمد عبدالمنعم
خفاجي ، مكتبة القاهرة ١٩٦٩

دور الكلمة في اللغة ، ستيفن اولمان ، ترجمة : كمال محمد بشر ، ط ٣ ،
المطبعة العثمانية ١٩٧٣ •

ديوان ابن الرومي ، تصنيف : كامل كيلاني ، مصر •

ديوان أبي تمام (شرح الخطيب التبريزي) ، تحقيق : محمد عبده عزام ،
دار المعارف بمصر ١٩٦٩ •

ديوان ابي فراس الحمداني ، دار احياء التراث العربي - بيروت •

ديوان أبي نواس ، تحقيق : بهجة عبدالغفور الحديثي ، دار الرسالة
بغداد ١٩٨٠ •

تحقيق : احمد عبد المجيد الغزالي : دار الكتاب العربي بيروت •

ديوان الأرجاني ، تحقيق : محمد قاسم مصطفى ، وزارة الثقافة والاعلام -
بغداد ١٩٨٠ •

ديوان الأعشى الكبير ، شرح وتعليق : محمد محمد حسين ، دار النهضة العربية
- بيروت ١٩٧٤ •

ديوان امرئ القيس ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف بمصر
• ١٩٦٤

ديوان البحتري ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف بمصر ١٩٦٣ •

ديوان جرير ، نشر : محمد اسماعيل عبدالله الصاوي ، دمشق — بيروت •
ديوان جميل صدقي الزهاوي ، نشر وترتيب : محمد يوسف نجم ، دار مصر
للطباعة •

ط دار العودة — بيروت ١٩٧٢ •

ديوان الجواهري ، اشراف : ابراهيم السامرائي ، مهدي المخزومي ، علي جواد
الطاهر ، رشيد بكتاش ، وزارة الاعلام — بغداد — ١٩٧٢
— ١٩٧٤ •

ديوان الخليل ، خليل مطران ، ط ٣ ، بيروت ١٩٦٧ •

ديوان ذي الرمة ، تصحيح : كارليل مكارثني ، كمبريج ١٩١٩ •

ديوان الشيبسي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة ١٩٤٠ •

ديوان الشعر العربي ، اختاره وقدم له : علي أحمد سعيد (أدونيس) ، صيدا
— بيروت ١٩٦٤ •

ديوان الطرماح ، تحقيق : عزة حسن ، دمشق ١٩٦٨ •

ديوان الطغرائي ، تحقيق : علي جواد الطاهر ونوري حمودي القيسي ، وزارة
الاعلام — بغداد ١٩٧٦ •

ديوان علي الشرقي ، جمع وتحقيق : ابراهيم الوائلي وموسى الكرباسي ،
وزارة الثقافة والفنون — بغداد ١٩٧٩ •

ديوان الكاظمي شاعر العرب — المجموعة الاولى ، مطبعة ابن زيدون — دمشق
١٩٤٠ •

المجموعة الثانية ، تحقيق ونشر : حكمة الجادرجي ، مطبعة دار
احياء الكتب العربية — مصر ١٩٤٨ •

ديوان الكاظمي — المجموعة الثالثة والرابعة ، جمع واعداد : رباب الكاظمي ،
وزارة الثقافة والفنون — بغداد ١٩٧٨ •

ديوان المتنبي (شرح الواحدي) ، تحقيق : فريدريخ ديتريشي ، برلين ١٨٦١ •
ديوان معروف الرصافي ، دار العودة — بيروت ١٩٧٢ •
شرح وتعليق : مصطفى علي ، وزارة الاعلام — بغداد ١٩٧٢ —
١٩٧٧ •

ديوان المؤيد في الدين ، تقديم وتحقيق : محمد كامل حسين ، القاهرة ١٩٤٩ •
ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف
بمصر ١٩٧٧ •

ديوان الوليد بن يزيد الاموي ، تحقيق : ف • غابريلي ، دار الكتاب الجديد —
بيروت ١٩٦٧ •

— ذ —

الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة ، ابن بسام ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة
والنشر — القاهرة ١٩٤٢ •

ذكرى الرصافي ، عبدالحميد الرشودي ، بغداد ١٩٥٠ •
ذكرى شاعر العرب ، عبدالرحيم محمد علي ، النجف ١٩٥٨ •

— د —

الرجز — نشأته • اشهر شعرائه ، جمال نجم العبيدي ، بغداد ١٩٧١ •
الرصافي — آراؤه اللغوية والنقدية ، احمد مطلوب ، معهد البحوث
والدراسات العربية — القاهرة ١٩٧٠ •
الرصافي في اوجه وحضيضه ، جلال الحنفي ، بغداد ١٩٦٢ •

— ز —

- زمن الشعر ، ادونيس ، ط ٢ ، دار العودة — بيروت ١٩٧٨
- الزهاوي — الشاعر الفيلسوف والكاتب المفكر ، عبدالرزاق الهلالي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦

الزهاوي وثورته في الجحيم ، جميل سعيد ، معهد البحوث والدراسات العربية — القاهرة ١٩٦٨ •

- الزهاوي وديوانه المفقود ، هلال ناجي ، مطبعة نهضة مصر — القاهرة ١٩٦٣
- زهر الاداب ، الحصري القيرواني ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، مصر ١٩٥٣

الزهرة ، محمد بن داود الاصبهاني ، (النصف الثاني) ، تحقيق : ابراهيم السامرائي ونوري حمودي القيسي ، وزارة الاعلام — بغداد ١٩٧٥ •

— س —

سحر بابل وسجع البلابل ، ديوان جعفر الحلبي ، مطبعة العرفان — صيدا ١٣٣١ هـ •

- سحر الشعر ، رفائيل بطي ، المطبعة الرحمانية — مصر ١٩٢٢
- سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، شرح : عبدالمتعال الصعيدي ، القاهرة ١٩٦٩ •

— ش —

شاعر العرب عبد المحسن الكاظمي ، محسن غياض ، وزارة الاعلام — بغداد ١٩٧٦ •

- الشيبيني شاعرا ، قصي سالم علوان ، وزارة الاعلام — بغداد ١٩٧٥ •

- شرح اختيارات المفضل ، تحقيق : فخر الدين قباوة • دمشق •
- شرح ديوان الحلاج ، جمع وتحقيق : كامل مصطفى الشيبى ، بغداد ١٩٧٤ •
- شرح ديوان الحماسة (شرح المرزوقي) ، نشر : احمد أمين وعبد السلام محمد هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥١ •
- شرح المعلقات العشر ، الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٤ •
- شرح مقامات الحريري ، أبو العباس الشريشي ، اشراف : محمد عبد المنعم خفاجي ، مصر ١٩٥٢ •
- الشريف الرضي ، احسان عباس ، دار صادر - بيروت ١٩٥٩ •
- شعراء الحلة أو البابليات ، علي الخاقاني ، المطبعة الحيدرية - النجف ١٩٥٢ •
- شعر الأخطل ، تحقيق : فخر الدين قباوة ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٩ •
- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، يوسف خليف ، دار المعارف بمصر ١٩٥٩ •
- شعراء العراق في القرن العشرين ، يوسف عز الدين ، بغداد ١٩٦٩ •
- شعراء العصر ، محمد صبري ، مطبعة هندية - القاهرة ١٩١٢ •
- شعراء الغري ، علي الخاقاني ، المطبعة الحيدرية - النجف ١٩٥٥ ، ١٩٥٦ •
- شعر جميل صدقي الزهاوي ، علي عباس علوان ، رسالة ماجستير من كلية الآداب بجامعة القاهرة (بالطباعة) ، ١٩٦٥ •
- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨ ، يوسف الصائغ ، بغداد ١٩٧٨ •

- شعر الخوارج ، احسان عباس ، دار الثقافة - بيروت .
- الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر ، ابراهيم الوائلي ، ط ٢ ، مطبعة المعارف - بغداد ١٩٧٨ .
- الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي ، عدنان حسين العوادي ، وزارة الثقافة والاعلام - بغداد ١٩٧٩ .
- الشعر العراقي - أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر ، يوسف عز الدين ، مطبعة الزهراء - بغداد .
- الشعر العراقي الحديث - مرحلة وتطور ، جلال الخياط ، بيروت ١٩٧٠ .
- الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه ، يوسف عز الدين ، مطبعة أسعد - بغداد ١٩٦٠ .
- الشعر العربي في العراق وبلاد العجم ، علي جواد الطاهر ، بغداد ١٩٦١ .
- الشعر - كيف نفهمه وتتذوقه ، اليزايث درو ، ترجمة : محمد ابراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة - بيروت ١٩٦١ .
- الشعر والتجربة ، أرشيبالد مكليش ، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي ، مراجعة : توفيق صايغ ، دار اليقظة العربية - بيروت ١٩٦٣ .
- الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، تحقيق : دي غويه ، لندن ١٩٠٢ .
- الشعر والشعراء في العراق ، أحمد أبو سعد ، دار المعارف - بيروت .
- الشيخ علي الشرقي - حياته وأدبه ، عبدالحسين مهدي عواد ، وزارة الثقافة والاعلام - بغداد ١٩٨١ .

- ض -

ضرائر الشعر ، محمد بن جعفر التميمي القزاز ، تحقيق : محمد زغلول سلام ،
ومحمد مصطفى هدارة ، مصر ١٩٧٣ •

- ط -

طبقات الشعراء ، ابن المعتز ، تحقيق : عبدالستار أحمد فراج ، دار المعارف
بمصر ١٩٥٦ •

طبقات فحول الشعراء ، ابن سلام الجمحي ، تحقيق : محمود أحمد
شاكر ، مطبعة المدني - القاهرة •

الطرائف الادبية ، تخريج وتصحيح : عبدالعزيز الميني ، مطبعة لجنة
التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٣٧ •

- ع -

العربية ، يوهان فك ، ترجمة : عبدالحليم النجار ، مطبعة دار الكاتب
العربي - القاهرة ١٩٥١ •

عصر التنوير العربي ، فاروق أبو زيد ، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر - بيروت ١٩٧٨ •

العصر العباسي الاول ، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ •
العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، تحقيق : محمد
محيي الدين عبد الحميد ، مصر ١٩٦٣ •

عمر بن أبي ربيعة - حبه وشعره ، جبرائيل جبور ، دار العلم للملايين
- بيروت ١٩٧٩ •

عيار الشعر ، ابن طباطبا ، تحقيق : طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ،
المكتبة التجارية بالقاهرة ١٩٦٥ •

- غ -

الغربال ، ميخائيل نعيمه ، ط ١١ ، مؤسسة نوفل - بيروت ١٩٧٨ •

- ف -

فجر الاسلام ، أحمد أمين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ٣ ،
مصر ١٩٣٥ •

فحولة الشعراء ، الأصمعي ، تحقيق : محمد عبدالمنعم خفاجي وطه أحمد
الزين ، القاهرة ١٩٥٣ •

الفصول والغايات ، المعري ، ضبط : محمود حسن زناتي ، المكتب
التجاري - بيروت •

فن الشعر ، أرسطو ، ترجمة وتحقيق : عبدالرحمن بدوي ، بيروت
١٩٧٣ •

الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، شوقي ضيف ، ط ٧ ، دار المعارف
بمصر ١٩٦٩ •

الفنون الشعبية غير المعربة (١ - المواليا) ، رضا محسن حمود ، بغداد
١٩٧٦ •

في الأدب الأندلسي ، جودة الركابي ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ •

في الأدب العربي الحديث (الزهاوي الشاعر القلق) ، يوسف عز الدين ،
بغداد ١٩٦٧ •

في أدب مصر الفاطمية ، محمد كامل حسين ، دار الفكر العربي ١٩٦٣ •

- ق -

- القافية والأصوات اللغوية ، محمد عوني عبد الرؤوف ، مصر ١٩٧٠
- القرآن الكريم
- قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، دار الفكر ومكتبة الخانجي
- ١٩٧١

- ك -

- الكامل في اللغة والأدب ، المبرد ، تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم ورفيقه ، دار نهضة مصر
- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ، أبو هلال العسكري ، تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، مصر ١٩٧١

- ل -

- اللباب ، ديوان الزهاوي ، مطبعة الفرات - بغداد ١٩٢٨
- لزوم مالا يلزم ، المعري ، دار صادر - بيروت ١٩٦١
- لسان العرب ، ابن منظور ، ط مصورة عن طبعة بولاق ، مصر
- ط دار صادر - بيروت ١٩٥٩
- لغة الشعر بين جيلين ، ابراهيم السامرائي ، ط دار الثقافة - بيروت
- ط ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠

- م -

- المباحث اللغوية في العراق ، مصطفى جواد ، مطبعة لجنة البيان العربي
- ١٩٥٥
- مبادئ النقد الأدبي ، ريتشاردز ، ترجمة وتقديم : مصطفى بدوي ،
- مراجعة : لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة
- والطباعة والنشر ١٩٦١

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الأثير ، تحقيق : محمد محيي الدين
عبد الحميد ، القاهرة ١٩٣٩ •

مجلة الآداب ، عدد (٩) ، بيروت ١٩٥٧ •

مجلة الأديب العراقي ، العددان (١ ، ٣) ، بغداد ١٩٦١ •

مجلة الثقافة ، عدد (٧) ، السنة (٩) ، بغداد - تموز ١٩٧٩ •

مجلة شعر ، عدد (٣٨) ، السنة (١٠) ، بيروت - ربيع ١٩٦٨ •

مجلة الطليعة الأدبية ، عدد (٧) ، بغداد - تموز ١٩٧٩ •

مجلة عالم الفكر ، مجلد (١) ، عدد (٤) ، الكويت ١٩٨٠ •

المجلة العربية للثقافة ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس ،

السنة (٢) ، العدد (١) ، مارس (آذار) ١٩٨٢ •

مجلة الكلمة ، عدد (٢) ، بغداد - آذار ١٩٧٢ •

مجلة المجمع العلمي العراقي ، مجلد (١٤) ، بغداد ١٩٦٧ •

مجلة المعلم الجديد ، عدد (١) ، السنة (٦) ، بغداد - تشرين الاول

١٩٤٠ •

مجلة المورد ، مجلد (٢) ، عدد (٤) ، بغداد ١٩٧٣ •

مجمع الأمثال ، الميداني ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ،

ط ٢ ، مطبعة السعادة بمصر ١٩٥٩ •

محاضرات عن جميل الزهاوي ، ناصر الحاني ، ط ٢ ، مطبعة المعرفة

- بغداد ١٩٥٤ •

محاضرات عن معروف الرصافي - حياته وشعره ، مصطفى علي ، القاهرة

١٩٥٤ •

- محمد مهدي الجواهري — دراسات نقدية ، فريق من الكتاب العراقيين
 بإشراف : هادي العلوي ، مطبعة النعمان — النجف ١٩٦٩ •
- المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، عبدالله الطيب المجذوب ، مصر
 ١٩٥٥ •
- معجم الأفعال المتعدية بحرف ، موسى بن محمد المكياني الأحمدي ، دار
 العلم للملايين — بيروت ١٩٧٩ •
- معجم البلدان ، ياقوت الحموي ، تصحيح : محمد أمين الخانجي الكتبي ،
 مطبعة السعادة بمصر ١٩٠٦ •
- معروف الرصافي ، بدوي أحمد طبانة ، مطبعة السعادة — مصر ١٩٤٧ •
- معروف الرصافي — حياته وأدبه السياسي ، رؤوف الواظ ، القاهرة
 ١٩٦١ •
- معروف الرصافي شاعر العرب الكبير ، قاسم الخطاط ورفيقه ، القاهرة
 ١٩٧١ •
- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، جواد علي ، بيروت ١٩٧٢ •
- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ديفد ديتش ، ترجمة :
 محمد يوسف نجم ، مراجعة : احسان عباس ، دار صادر —
 بيروت ١٩٦٧ •
- من حديث الشعر والنثر (الأعمال الكاملة) ، طه حسين ، دار الكتاب اللبناني
 — بيروت ١٩٧٣ •
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق : محمد الحبيب بن
 الخوجة ، تونس ١٩٦٦ •
- مهيّار الديلمي — حياته وشعره ، عصام عبدعلي ، وزارة الاعـلام —
 بغداد ١٩٧٦ •

المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث ، لويس عوض ، معهد
الدراسات العربية العالية - القاهرة ١٩٦٣ •

الموازنة بين الطائنين ، الآمدي ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ،
مصر ١٩٥٩ •

الموشح ، المرزباني ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر
١٩٦٥ •

- ن -

النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية ، حسين مروة ، بيروت
١٩٧٨ •

نظرية الأدب ، أوستن وارن ورينه ويليك ، ترجمة : محيي الدين صبحي ،
مراجعة : حسام الخطيب ، مطبعة خالد الطرايشي -
دمشق ١٩٧٢ •

النقائض ، أبو عبيدة ، تحقيق : أ ، أ ، ييفان ، لندن ١٩٥٥ •

نقائض جرير والفرزدق ، محمود غناوي الزهيري ، بغداد ١٩٥٤ •

النقد الأدبي الحديث في العراق ، أحمد مطلوب ، معهد البحوث
والدراسات العربية - القاهرة ١٩٦٨ •

نقد الشعر العربي الحديث في العراق من ١٩٢٠ - ١٩٥٨ ، عباس توفيق ،
دار الرسالة للطباعة - بغداد ١٩٧٨ •

نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق : كمال مصطفى ، نشر :
مكتبة الخانجي بمصر والمنشي ببغداد ١٩٦٣ •

النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، نعمة رحيم
الغزاوي ، وزارة الثقافة والفنون - بغداد ١٩٧٨ •

- و -

الوساطة بين المتنبى وخصومه ، القاضي الجرجاني ، تحقيق : محمد أبو الفضل
ابراهيم ورفيقه ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٥١ ، ط ٤ ، ١٩٦٦ .

الوسيط في الأمثال ، الواحدي ، تحقيق : عفيف محمد عبدالرحمن ،
الكويت ١٩٧٥ .

وفيات الأعيان ، ابن خلكان ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ،
القاهرة ١٩٤٨ .

- ي -

يتيمة الدهر ، الثعالبي ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، القاهرة
١٩٤٧ .

١٠٠

الفهارس

فهرس الاعلام

- ١ -

- آدم : ١٧٥
- الآلوسي ، محمود شكري : ٢٥٨
- الآمدي ، الحسن بن بشر : ٧٠ ، ٧٧ ، ٨٣
- ابراهيم ، طه أحمد : ٧٣
- ابراهيم ، كمال : ٢٤٩
- ابراهيم (النبي) : ١٧٥
- أبيقور : ٢٧٩
- ابن الأثير ، ضياء الدين : ٢٤ ، ٣٤٧
- احسان عباس : ١٥ ، ٣٧ ، ٦١ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ٩٦
- أحمد أمين : ٤٤ ، ٤٧
- أحمد لطفي : ١٧٦
- أحمد مطلوب : ٦ ، ١٤٧
- الأحمدي ، موسى بن محمد المكياني : ١٩٧
- الأخنف بن قيس : ٢٥٨
- الأخطل : ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٥ ، ١٧٥ ، ٣٤٧
- الأخفش ، أبو الحسن : ٣٧
- أدونيس ، علي أحمد سعيد : ٢٠ ، ٤٠ ، ٤٩ ، ١٦٢
- أديسون ، توماس : ٢٧٩ ، ٢٥٨
- أرسطو طاليس : ١٧ ، ٢٥ ، ٩٩ ، ٢٥٨ ، ٢٧٨

- أزدشير : ١٧٥
- اسينوزا : ٢٧٩
- أسعد حليم : ٢٠
- ابن اسماء ، مالك : ٦٥
- اسماعيل (النبي) : ١٧٥ ، ٢٠٩
- الأستر ، مالك : ١٧٥
- الاصبهاني ، ابو بكر محمد بن داود : ١٠٦
- الاصبهاني ، ابو نعيم : ٨٤
- الاصفهاني ، حمزة بن الحسن : ١٩٠
- الأصمعي : ٤٥ ، ٥٣ ، ١٩٥
- الأعشى الكبير : ٤٥ ، ٥٥ ، ٢١١
- الافغاني ، جمال الدين : ١٧٦ ، ٣٤٥
- أفلاطون : ١٦ ، ٢٧٨
- امرؤ القيس : ٣٤ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٢٥٨ ، ٢٦٢ ، ٣٥٩
- أميمة : ١٧٢ ، ٢٠٩
- الأمين (الخليفة) : ١٧٥
- الأهواني ، عبدالعزيز : ٩١
- اولمان ، ستيفن : ٢٢
- اياد : ١٧٢
- اليوت ، ت.س : ٢٤

- ب -

- ابن بابك : ٨١
- ابن باجة : ١٠١
- بارمور : ١٧٦

- البارودي ، محمود سامي : ١٧٦ ، ٢٠٩ .
- باقل : ١٧٢ ، ٢٥٣ .
- البجاوي ، علي محمد : ١٦ ، ٣٥ ، ٦٧ ، ٩٠ .
- البحتري (الوليد) : ٧٥ ، ١٦٧ ، ١٧٥ ، ٣١٤ ، ٣٣٧ ، ٣٤٠ ، ٣٤٧ .
- بخنر : ٢٧٩ .
- بدوي ، عبدالرحمن : ١٧ .
- بدوي ، مصطفى : ١٩ .
- البرمكي ، يحيى : ٧٣ .
- بروكلمان ، كارل : ٣٣ ، ١١٨ .
- ابن بسام : ٩٨ .
- بشار بن برد : ٦٧ ، ١٧٥ .
- بشر ، كمال محمد : ٢٢ .
- البصري ، عبدالجبار داود : ٢٥٠ .
- البصري ، عبدالله بن هارون السميدع : ٧٢ .
- بطي ، رفايل : ١٢٤ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٦٤ .
- البعلبكي ، منير : ١١٨ .
- البغدادي ، صاعد : ٩٧ .
- بلقيس : ٢٥٣ .
- بوزع : ٢٥٩ .
- البوصيري : ٢٩٣ .
- ينفان : ٣٥ .

- ت -

- التبريزي ، الخطيب : ٤٤ .
- تبّع : ١٧٢ .
- تشرشل : ١٧٦ .

- سبط ابن التعاويذي : ٣٣٤
- أبو تمام : ٤٧ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ١٦٧ ، ٣١٤ ، ٣٤٧
- أبو التمن ، جعفر : ٣٤٥
- التميمي ، صالح : ١٠٧
- تنوخ : ١٧٢
- التهامي ، أبو الحسن : ٣٣٤
- توفيق ، عباس : ١٣٩
- تولستوي : ٢٥٨
- تيمور : ١٧٥

- ث -

- الثعالبي ، أبو منصور : ٨٠ ، ٨٨

- ج -

- الجاحظ ، أبو عثمان : ٢٣ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٨٩ ، ٩٢ ، ١٦٥ ، ١٧٥ ، ٣١٤
- ٣٤٧
- الجادرجي ، حكمة : ١٣٠
- جبرا ابراهيم جبرا : ٣٣٧
- جبّور ، جبرائيل : ٦٣
- جبران خليل جبران : ١٣٣ ، ٣١٥
- الجرجاني ، عبد القاهر : ٢٤ ، ٢٥
- الجرجاني ، القاضي : ٤٦
- جرهم : ٢٥٣
- جرول (الحطيأة) : ٥٨ ، ١٧٥ ، ٢٠٩
- جرير : ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٩ ، ٦٥ ، ١٧٥
- جسندي : ٢٧٩

• جعفر الجواهري : ٣٤٥

• جعفر بن محرر ، الصادق : ٢٥٧

• جعفر بن محمد ، المتوكل : ١٧٥ ، ٣٤٠

• جمال باشا (السفاح) : ٢٠٨

• جميل بثينة : ٦٣ ، ١٧٥ ، ٢٦٢ ، ٣٥٩

• جميل سعيد : ٣٤ ، ٢٤٩ ، ٢٩٥

• جنكيز (خان) : ١٧٥

• ابن جني : ٣٦ ، ٣٧

• جواد علي : ١٦

• جواد ، مصطفى : ١٦٧ ، ٢٧٦

• الجواهري ، محمد مهدي : ١٠ ، ١١ ، ١٢٦ ، ١٥٨ ، ١٨٩ ، ٢٩٣ ، ٣١٣ — ٣١٧

• ٣٣٤ — ٣٣٦ ، ٣٤١ — ٣٤٩ ، ٣٥١ — ٣٥٥

• ٣٦٣ ، ٣٥٩

• الجوزيّة ، ابن القيم : ٢٥٨

• جيور : ٢٧٩

• الجيّوسي ، سلمى الخضراء : ١٩

- ح -

• حاتم (الطائي) : ١٧٢

• الحاجري ، طه : ٨٩

• حافظ ابراهيم : ١٧٦

• حافظ (شيرازي) : ٣٢٤

• الحاني ، ناصر : ٢٤٠

• حبوبة : ٢٥٩

• الحبوبي ، محمد سعيد : ٣١٥

• الحجاج : ١٧٥

- الحديثي ، بهجة عبدالغفور : ٢٥ ، ٨٢
- الحريري : ٣١٤
- ابن حزمون : ١٠١
- حسام الخطيب : ٢٠
- حسان بن ثابت : ٤٥ ، ١٧٥
- حسن ، غزاة : ١٨٥
- حسن ، محمد سلمان : ١١٣
- الحسين بن علي : ١١٩ ، ٣٤٥
- حسين بن علي (الشريف) : ١٧٦
- حسين ، محمد كامل : ٨٤
- حسين ، محمد محمد : ٢١١
- حسين مروية : ٤٣
- الحصري القيرواني : ٦٧
- الحطيئة : ٥٨ ، ١٧٥ ، ٢٠٩
- الحلاج : ٨٥
- الحلبي ، جعفر : ١٠٧
- الحلبي ، حيدر : ٣١٥
- الحمداني ، ابو فراس : ٨١ ، ١٨٧ ، ١٩٩
- حمود ، رضا محسن : ٧٢
- الحميري ، السيد : ٦٣
- حواء : ١٧٥

- خ -

- الخاقاني ، علي : ١٠٧ ، ٣١٤
- خالد بن الوليد : ١٧٥
- الخديوي ، عباس حلمي الثاني : ١٧٦

- الخرساني ، ملا كاظم : ٣١٤ .
- الخزاعي ، دعبل : ١٦٣ ، ٣٤٧ .
- الخطاط ، قاسم : ١٦٣ .
- الخطيب ، حسام : ٢٠ .
- ابن الخطيب ، لسان الدين : ٣٣٤ .
- خفاجي ، محمد عبد المنعم : ٢٤ ، ٤٥ ، ١٠٦ .
- خليف ، يوسف : ٤٧ .
- خليل بن احمد القراهيدي : ٧٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ .
- ابن الخوجة ، محمد الحبيب : ١٧ .
- خياط ، جعفر : ١١٣ .
- الخياط ، جلال : ١٣١ .

- د -

- داروين : ٢٧٩ .
- داود سلوم : ١٢٤ .
- داود (النبي) : ١٧٥ ، ٢٣٣ .
- ابن دريد : ٤٦ .
- دريد بن الصمة : ٢٦٣ .
- درو ، اليزايث : ٢٠ .
- دعبل الخزاعي : ١٦٣ ، ٣٤٧ .
- دعد : ١٧٢ .
- أبو دلامة : ٢٥٨ ، ٢٧٩ .
- دلبر : ٢٥٧ .
- ديتريصي ، فريدرخ : ١٨٦ .
- ديتشس ديفد : ١٥ .
- دي غويه : ٣٥ ، ٩٨ .
- الديلمي ، مهيار : ٨٨ .

— ذ —

الذبياني ، النابغة : ٤٥ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ١٨٥ ، ١٨٩ ، ١٩٩ ، ٢١١ ،
ذو الرمة : ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ١٨٥ •

— ر —

- الرازي ، أبو بكر : ٢٥٨ ، ٢٨٦ •
- الرافعي ، مصطفى صادق : ١٧٦ •
- ابن الراوندي : ٢٧٩ •
- رزوق فرج رزوق : ٦ ، ١١ •
- ابن رشد : ٩٩ ، ٢٧٩ •
- الرشودي ، عبد الحميد : ١٤٩ •
- الرشيد ، هارون : ٧٤ ، ١٧٥ •
- ابن رشيقي القيرواني : ٣٤ ، ٧٤ •
- الرصافي ، معروف : ١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٦ ، ١١٩ ، ١٢٣ ، ١٢٥ — ١٢٧ ، ١٣١ —
- ١٣٦ ، ١٣٣ — ١٣٨ ، ١٤٠ — ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٦٢ ، ١٧٦ •
- ٢٣٩ — ٢٧٧ ، ٢٨٦ — ٢٨٩ ، ٣٠٦ ، ٣٠٨ ، ٣٠٩ •
- رضوان ، عبدالسلام : ١٧ •
- الرضي ، الشريف : ٨١ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ١٦٣ ، ٢٦٤ ، ٣١٤ •
- ابن الرقاع ، عدي : ١٩٥ •
- أبو الرقعق : ٨١ •
- الرقيات ، عبيد الله بن قيس : ٥٧ ، ٢٩٣ •
- الركابي ، جودة : ١٠٠ •
- الرمادي ، يوسف بن هارون : ٩٩ •
- رؤبة بن العجاج : ٥٤ ، ٦٢ ، ٧٠ •
- روسو : ٢٧٩ •
- ابن الرومي : ٧١ ، ٨١ ، ٣٤٧ •

- ریتھر : ۲۵
- ریشاردز : ۱۹
- رینان : ۲۷۹

- ز -

- زرادشت : ۲۷۹
- زغلول ، سعد : ۱۷۵ ، ۱۷۶
- زکریا ، فؤاد : ۱۶
- زلیخا : ۲۵۷
- زفاتی ، محمود حسن : ۴۶
- الزهاوي ، جمیل صدقي : ۱۰ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۱ — ۱۳۳ ، ۱۳۶ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۴۰ ، ۱۴۴ — ۱۴۶ ، ۱۴۸ — ۱۵۳ ، ۱۵۸ ، ۱۶۲ ، ۲۳۹ — ۲۷۵ ، ۲۷۷ — ۳۰۹ ، ۳۱۵ ، ۳۱۷ ، ۳۲۷ ، ۳۳۳ ، ۳۴۲ ، ۳۶۲
- زهیر بن ابی سلمی : ۴۵ ، ۵۵ ، ۷۴ ، ۲۵۷ ، ۲۶۵
- الزهیری ، محمود غناوي : ۵۳
- زیاد بن أبیه : ۱۷۱ ، ۱۷۵

- س -

- أبو زید ، فاروق : ۱۲۴
- الزین ، طه أحمد : ۴۵
- سابور : ۱۷۵
- السامرائی ، ابراهیم : ۱۰۶ ، ۱۹۴
- سبحان وائل : ۱۷۲ ، ۲۵۳
- سرکیس ، سلیم : ۱۷۶
- سعاد : ۱۷۲

- أبو سعد ، أحمد : ١٣٢
- سعد زغلول : ١٧٥ ، ١٧٦
- سعدي (شيرازي) : ٣٢٤
- آل سعود : ١٧٦
- سعيد ، ضياء : ١٨٩
- سعدي ، نوري : ١٧٦
- السقا ، مصطفى : ٨٦ ، ١٠١
- سقراط : ٢٧٨
- ابن سلام الجمحي : ٤٥
- سلام ، محمد زغلول : ٣٧ ، ٨٩
- سلامة ، يسري محمد : ١٣٣
- سلمى : ٢٥٧
- سلوم ، داود : ١٢٤
- سلمى : ٢٥٧
- سليمان ، ميشال : ١٧
- سليمان (النبي) : ١٧٥
- ابن سناء الملك : ٨ ، ١٠٨
- ابن سنان الخفاجي : ٦٥
- سوشودولسكي : ١٧
- البياض ، بدر شاکر : ٣٥٩
- ابن سينا ، ابو علي : ١٧ ، ٢٧٩

- ش -

- أبو شادي ، محمد : ١٧٦
- شاکر ، محمود أحمد : ٤٥
- الشبيبي ، محمد رضا : ١٠ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٣٢ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤٠ -

١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٨ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٦٣ ، ١٦٤ .
 ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦١ ، ١٧٠ ، ١٧٤ ، ١٧٧ ، ١٨٥ ،
 ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ١٩٨ ، ١٩٩ —
 ٢١٥ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢١ — ٢٢٤ ، ٢٢٦ — ٢٣٣ .
 ٢٣٥ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٥١ ، ٢٥٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٨ ، ٢٧٣ .
 ٢٩١ ، ٢٩٩ ، ٣١٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٦٢ .

شّداد : ١٧١ ، ١٧٢ ، ٢٠٨ .

الشرقي ، علي : ١٠ ، ١١٥ ، ١٥٨ ، ٣١٣ — ٣٢٢ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ،

٣٢٩ — ٣٣٤ .

الشريشي ، أبو العباس : ١٠٦ .

شكري ، عبدالرحمن : ١٣٣ ، ٣١٥ .

الشهنذر ، عبدالرحمن : ١٧٦ .

الشهرزوري : ٢٦٥ .

الشوش ، محمد ابراهيم : ٢٠ .

شوقي ، أحمد : ٢٥٨ ، ٣١٥ ، ٣١٧ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٤٢ .

شوقي ضيف : ٤٧ ، ٥١ ، ٥٤ ، ٧٢ .

شوكة : ٢٦٠ .

الشيبي ، كامل مصطفى : ٨٥ .

شيرلر : ٢٠ .

شيلي : ١٥ .

— ص —

الصائف ، يوسف : ١٣٤ .

صالح (النبي) : ١٧٥ .

الصاوي ، محمد اسماعيل : ٥٨ ، ١٨٧ .

- صايغ ، توفيق : ١٩
- صبحي ، محي الدين : ٢٠
- صبري ، محمد : ١٤٩
- صروف ، يعقوب : ١٧٦
- الصعيدي ، عبد المتعال : ٦٥
- ابن ابي الصلت ، امية : ٤٥
- ابن الصمة ، دريد : ٢٦٣
- الصولي ، أبو بكر : ٦٨

- ض -

- ضومط ، جبر : ٢٥٩
- ضياء سعيد : ١٨٩

- ط -

- طارق بن زياد : ١٧٥
- طاغور : ٢٥٨
- طه حسين : ٧٤ ، ٧٦
- ابن طاهر ، عبدالله : ٧٣
- الطاهر ، علي جواد : ٩٥ ، ١٠٦ ، ٣١٣
- ابن طباطبا (العلوي) : ٨٩ ، ٩١ ، ١٥٦
- طبانه ، بدوي : ٢٤٤
- طرفة بن العبد : ٤٥ ، ٢٦٥ ، ٣٥٩
- الطرماح : ١٨٥
- الطعان ، هاشم : ٣٣٥
- طلعت منصور : ٢١
- طومسون ، جورج : ١٧

- عاد : ١٧٢ ، ٢٠٨ ، ٢٥٣
- ابن العاص ، سعيد : ٥٨
- العامل ، عادل : ١٩
- العبادي ، عدي بن زيد : ٤٦
- عباس ، احسان : ١٥ ، ٣٧ ، ٦١ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ٩٦
- عبدالرازق ، مصطفى : ١٦٥
- عبدالرؤوف ، محمد عوني : ٣٧
- ابن عبدربه : ٩٩
- عبدالملك بن مروان : ٥٧
- عبد مناف : ٢٥٣
- عبدالله بن الحسين (الملك) : ١٧٦ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩
- عبده ، محمد : ١٧٦
- أبو عبيوب : ٢٥٨
- العبيدي ، جمال نجم : ٣٥
- أبو العتاهية : ٧٠ ، ٧٢ ، ٨١
- آل عثمان : ١٧٦
- العجاج : ٧٠
- عدنان : ١٧٢ ، ٢٥٣
- العروضي ، رزين : ٧٢
- عربية توفيق لازم : ١٢٠
- عزام ، محمد عبده : ١٨٦
- الغزاوي ، نعمة رحيم : ١٩٠
- عزة حسن : ١٨٥
- عز الدين ، يوسف : ١١٨ ، ١٢٢ ، ١٣١ ، ٢٤٠

- العزيز بالله ، الامام : ١٠٦
- العسكري ، أبو هلال : ٩١
- العسكري ، جعفر : ١٧٦
- عسكر ، محمود : ٦٨
- عصام عبدعلي : ٨٨
- العقاد ، عباس محمود : ١٣٣ ، ٣١٥
- ابن العلاء ، أبو عمرو : ٥٥ ، ٦٤
- العلاف ، عبدالكريم : ٢٥٨
- علقمة بن عبدة : ٤٤
- ابن العلقمي : ٢٥٩
- علوان ، علي عباس : ١٠٨ ، ١٦٢
- علوان ، قصي سالم : ١٦٣
- العلوي ، هادي : ٣٣٥ ، ٣٤٤
- علي بن أبي طالب : ٤٢ ، ٦٠ ، ١٧٥
- علي بن الحسين (الأمير) : ١٧٦
- علي ، مصطفى : ١١٢ ، ١٤٧ ، ٢٧٦ ، ٢٩٦
- علي يوسف : ١٧٦
- عمر بن أبي ربيعة : ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٣٥٩
- عمر بن الخطاب : ١٧٥
- العمري ، عبد الباقي : ١٠٧
- عناد غزوان : ٦
- عنترة بن شداد : ٤٥ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ٢٠٧ ، ٢٦٥
- عواد ، عبدالحسين مهدي : ١١٥
- العوادي ، عدنان حسين : ٨٥
- عوض ، لويس : ١٢٣
- عيسى بن مريم : ١٧٥ ، ١٩٢ ، ٢٠٨

- غ -

- غابرييلي : ٦٥
- غرو نباوم : ٣٧
- الغزالي ، أحمد عبد المجيد : ٧٠
- غياض ، محسن : ١٣٠

- ف -

- ابن فاتك ، مزاحم : ٦٨
- فارس ، نبيه : ١١٨
- فارس ، نمر : ١٧٦
- فارمر ، هنري جورج : ٣٤
- فتح الله ، جرجيس : ٣٤
- فخذة : ٢٧٩
- فراج ، عبد الستار أحمد : ٧٣
- الفراهيدي ، الخليل بن أحمد : ١٩٤ ، ١٩٣ ، ٧٢
- ابو الفرج الاصبهاني : ٣٤٧
- الفرزدق : ١٧٥ ، ٦٥ ، ٥٨ ، ٥٦ ، ٥٥ ، ٥٤ ، ٥٣
- فرعون : ١٧٥
- فريد ، محمد : ١٧٦
- ابو الفضل ابراهيم ، محمد : ١٨٥
- فك ، يوهان : ٨٣
- فهر : ٢٥٣
- فوزي كريم : ٣٣٦
- فولتير : ٢٧٩
- فيجوتسكي : ٢١
- فيشر ، أرنست : ٢٠

- ق -

- الشيخ قاسم : ٢٥٨
- القاضي الفاضل : ١٠٧
- القالي ، أبو الفاضل : ١٠٧
- القالي ، أبو علي : ٩٧ ، ٣٥
- القبري ، محمد بن حمود : ٩٩
- ابن قتيبة : ٣٥ ، ٨٩ ، ٣٤٧
- قحطان : ١٧٢
- قدامة بن جعفر : ٨٩
- القرشي ، أبو زيد : ١٦
- القرطاجني ، حازم : ١٧
- القزاز ، عبادة : ١٠١
- القزاز ، محمد بن جعفر التميمي : ٣٧
- قس بن ساعدة : ١٧٢
- قطنة ، ثابت : ٦١
- قيس ليلي : ٢٥٣ ، ٣٥٩
- القيسي ، قاسم : ٢٥٨
- قيصر : ١٧٥

- ك -

- الكاظمي ، عبدالحسن : ١٠ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٥ ، ١٥٢ ، ١٥٥ ، ١٦٤ —
 ١٦٧ ، ١٧٠ ، ١٧٣ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩
 ١٨١ — ١٨٩ ، ١٩١ — ٢٠٣ ، ٢٠٥ — ٢٠٨ ، ٢١٠
 ٢١١ ، ٢١٣ — ٢٢٤ ، ٢٢٧ ، ٢٢٩ — ٢٣٣ ، ٢٣٥
 ٢٤٥ ، ٢٥١ ، ٢٥٨ ، ٢٦٨ ، ٢٧٣ ، ٢٩١ ، ٢٩٣ ، ٣١٣
 • ٣٦٢

- كامارا بيير : ١٩
- كامل كيلاني : ٧١
- كامل ، مصطفى : ١٧٦
- كثير عزة : ٦٥ ، ١٧٥
- كراتشكوفسكي ، اغناطيوس : ٧٤
- الكرباسي ، موسى : ١١٥
- الكرخي ، ملا عبود : ٢٥٧ ، ٢٥٨
- كرزن : ١٧٦
- كرم ، عبدالواحد : ١١٤
- كسرى : ١٧٥
- كمال ابراهيم : ٢٤٩
- كمال نشأت : ٦
- الكميت بن زيد : ٦١ ، ٦٥ ، ١٨٩
- الكندي : ٢٧٩
- كوبرنيكوس : ٢٧٩
- كوتلوف : ١١٤

- ل -

- اللاحقي ، أبان بن عبد الحميد : ٧٣
- لازم ، عربية توفيق : ١٢٠
- لبيب ، محمد : ١٧٦
- لبيد بن ربيعة : ١٧٥ ، ٢٥٧
- لخم : ١٧١ ، ١٧٢
- لطفي ، أحمد : ١٧٦
- لقمان : ١٧٢
- ابن لنكك : ٨١

- لونكريك : ١١٣
- لويس عوض : ١٩
- لؤي : ١٧٢
- ليلي : ١٧٢ ، ٢٠٨

- ٢ -

- ابن ماء السماء ، عبادة : ٩٩
- المازندراني ، محمد : ١٧٦
- المازني ، ابراهيم : ١٣٣
- ابو ماضي ، ايليا : ١٣٣ ، ٣٣٤
- المأمون : ١٧٥
- المبّرد : ٧٩
- المتلمس : ٤٥
- المتنبّي : ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٣ ، ١٦٧ ، ١٧٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٩٩ ، ٢٤١ ، ٢٦٤ ، ٣٤٢
- ٣٥٩ ، ٣٤٧
- المتوكل : ١٧٥ ، ٣٤٠
- المجنوب ، عبدالله الطيب : ٢٠٠
- آل محسّر : ١٧١ ، ١٧٢
- محمد بن عبدالله : ١٧٥ ، ٢٠١
- محمد عبده : ١٧٦
- محمد علي ، عبدالرحيم : ١٦٦
- محمد فريد : ١٧٦
- محي الدين صبحي : ٢٠
- محي الدين عبدالحميد ، محمد : ٢٤ ، ٣٤ ، ٤٤ ، ٧٠ ، ٨٠ ، ٨٤
- المدرس ، فهمي : ١٧٦
- المدني ، معصوم : ١٠٥

- المرزباني ، ابو عبيد الله : ٣٥
- المرزوقي ، أحمد بن محمد : ٧٧ ، ٤٨ ، ٤٧
- مزدك : ٢٧٩
- مسلم بن الوليد : ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ١٦٧ ، ١٧٥
- المسيح (عيسى بن مريم) : ١٧٥ ، ١٩٢ ، ٢٠٨
- المصري ، عبد الحليم : ١٧٦
- مصطفى جواد : ١٦٧ ، ٢٧٦
- مصطفى علي : ١١٢ ، ١٤٧ ، ٢٤٠ ، ٢٧٦ ، ٢٩٦
- مصطفى كامل : ١٧٦
- مصطفى ، محمد قاسم : ١٠٦
- مصلوح ، سعد : ١٣٤
- المصور ، أسعد : ٢٥٩
- مضر : ٢٥٣
- مطران ، خليل : ١٣٣ ، ٣١٥
- مطلوب ، أحمد : ٦ ، ١٤٧
- ابن المعتز : ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٨ ، ٨٩ ، ٩٢ ، ١٥١
- معد : ٢٥٣
- المعري ، أبو العلاء : ٤٦ ، ٨٤ ، ٨٦ ، ١٧٥ ، ٣٤٥ ، ٣٤٧ ، ٣٥٥
- المعصراني ، محمد : ٣٣
- معن (ابن زائدة) : ١٧٥
- المغربي ، عبد القادر : ١٦٥ ، ١٧٦
- المفضل الضبي : ٤٥
- المقدسي ، محمد بن أحمد : ٩٨
- المقري التلمساني ، أحمد بن محمد : ١٠١
- مكارثني ، كارليل : ١٨٥
- مكدونالد : ١٧٦

- المكفوف ، أبو سعيد : ٧٣
- مكليش ، أرشيبالد : ١٩
- مكيافيلي : ٣٤١
- ابن مناذر : ٧٠
- المنصور ، أبو جعفر : ١٧٥
- منصور ، طلعت : ٢١
- ابن منقذ ، اسامة : ١٠٥
- مهلهل ، عدي بن ربيعة : ٣٤ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ١٧٥
- موريه : ١٣٤
- موسى بن عمران : ١٧٥ ، ١٩٢
- مولود مخلص : ١٧٦ ، ٢٠٧
- مي : ١٧٢
- ميشيل : ١٧٦
- الميمني ، عبدالعزيز : ١٩٦

- ن -

- النائب ، عبدالوهاب : ٢٥٨
- النابغة الذبياني : ٤٥ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ١٨٥ ، ١٨٩ ، ١٩٩ ، ٢١١
- ناجي ، هلال : ١٢٨
- نبيه فارس : ١١٨
- النجار ، عبدالحليم : ٨٣ ، ٣٣
- نجم ، محمد يوسف : ١٥ ، ١٢٨ ، ١٣٢ ، ١٥٤ ، ٣٠٧
- نزار : ٢٥٣
- نصير (الدين الطوسي) : ٢٧٩
- نعمى : ١٧٢
- النعمان (ابن المنذر) : ٥٧ ، ٢٥٣

- نعيمه ، ميخائيل : ١٣٣ ، ٣١٥ .
- النقيب ، طالب : ١٧٦ .
- نمر ، فارس : ١٧٦ .
- أبو نواس : ٢٥ ، ٧٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ١٧٥ ، ٣١٤ ، ٣٣٧ ، ٣٥٩ .
- نوح (النبي) : ١٧٥ .
- نوري سعيد : ١٧٦ .
- النويهي ، محمد : ٢٤ .
- نيرون : ١٧٥ ، ٢٠٨ .
- نيوتن : ٢٧٩ .

- ه -

- هارون الرشيد : ٢٠٩ .
- هارون ، عبدالسلام محمد : ٣٣ ، ٣٤ ، ٤٧ .
- هاشم : ١٧٢ .
- ابن هانيء (الاندلسي) : ٨٤ .
- هدارة ، محمد مصطفى : ٣٧ .
- الهلالي ، عبدالرزاق : ٢٤١ ، ٣٠٣ .
- هلبك : ٢٧٩ .
- هند : ١٧٢ .
- هولاكو : ٢٥٨ .
- هيغل : ٢٧٩ .

- و -

- الوائلي ، ابراهيم : ١١٥ ، ٢٤٠ .
- الواحدي : ١٨٦ .
- وارين ، اوستن : ٢٠ .

- واصل (ابن عطاء) : ١٧٥
- الواظظ ، رؤوف : ١١٢
- الوتري ، هاشم : ٣٥٥
- ابن وكيح : ٩٦
- ولسن : ١٧٦ ، ٢٠٨
- الوليد بن يزيد : ٦١ ، ٦٢ ، ٦٥
- ويليك ، رينه : ٢٠

- ي -

- آل ياسين ، محمد حسن : ١٩٠
- اليافي ، عبدالكريم : ٧٦
- ياقوت الحموي : ٩٨
- يعرب : ١٧٢ ، ٢٥٣
- يعقوب (النبي) : ١٧٥
- يوسف ، علي : ١٧٦
- يوسف (ابن يعقوب) : ١٧٥

الفهارس

فهرست الشعر

البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الأبيات	الصفحة
- ١ -					
انما مصعب	الظلماء	الخفيف	عبيدالله بن قيس الرقيات	١	٥٧
كذب	والمساء	الخفيف	المعري	١	٨٦
من شقاء	غرباء	الخفيف	الرصافي	١	١١٦
أو ماترى	بقيود	الكامل	الرصافي	٦	١١٦
ولكن	الدهاء	الوافر	الرصافي	١	١٢٧
ولقد جئت	للشعراء	الخفيف	الزهاوي	١	١٥٠
لقد سّرني	بعراء	الطويل	الشيبي	١	١٧٣
ثكلت	وحراء	المجث	الكاظمي	١	٢٠٦
يتسابقن	شعواء	الخفيف	الكاظمي	٥	٢١٠
في زمان	الأنحاء	الخفيف	الكاظمي	١	٢١٤
بأسودٍ	عواء	الخفيف	الكاظمي	١	٢١٧
وبعدُ	الرداء	الوافر	الرصافي	١	٢٨٥
قلّ	النجباء	الخفيف	الرصافي	١	٢٩٤

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الآيات	الصفحة
- ب -					
يعتدل	الذهب	المنسرح	عبيدالله بن قيس الرقيات	١	٥٧
هي الحقيقة	جلبوا	البسيط	الزهاوي	١	١٤٠
وأبلغ	قريب	الوافر	الكاظمي	١	١٧٤
كليني	الكواكب	الطويل	النابعة الذياني	١	١٨٥
وساوس	غرب	البسيط	أبو تمام	١	١٨٦
ويصيب	الصواب	مجزوء الكامل المرفل	الكاظمي	١	١٨٦
وما جهلت	الصواب	الوافر	المتنبى	١	١٨٦
ألستم	ركبوا	مجزوء الوافر	الكاظمي	١	١٨٧
اما لجميل	عقاب	الطويل	الشيبي	١	١٨٩
بأي كتاب	كتابا	الطويل	الشيبي	١	١٨٩
فأنت	حب	الطويل	الكاظمي	١	١٩٥
ضعفت	غابا	الطويل	الشيبي	١	٢١٢
يامن	خلّبا	الكامل	الشيبي	٣	٢١٣
الخير	والخبب	البسيط	الشيبي	١	٢١٣
وهمتي	الضباب	مجزوء الكامل المرفل	الكاظمي	٣	٢٢٤

الصفحة	عدد الايات	القائل	البحر	آخره	اول البيت
٢٢٦	١	الشبيبي	البسيط	ركبوا	للعاجزين
٢٢٨	١	الشبيبي	الطويل	جناها	فقلوا
٢٣٣	١	الشبيبي	الطويل	دابة	لقد ألف
٢٥٣	١	الرصافي	الوافر	يخيب	لعل
٢٥٣	١	الرصافي	الوافر	القلوب	فعند الله
٢٦٠	١	الزهاوي	الطويل	السحب	فيا جدتا
٢٦٢	٤	الزهاوي	الطويل	طيب	أبى الله
٢٦٣	١	الزهاوي	الطويل	نسيب	وقلت
٢٦٧	٤	الرصافي	الخفيف	هبوبا	شابته
٢٦٩	١	الرصافي	الوافر	رقيب	يقيني
٢٦٩	١	الرصافي	الخفيف	قطوبا	فهمي
٢٧٥	١	الرصافي	الكامل	العبا	قل
٢٧٦	٤	الرصافي	البسيط	المكاتيب	وفد فد
٢٨٢	١	الرصافي	الطويل	ينيب	ومن أجل
٢٨٣	٢	الزهاوي	الوافر	الجواب	لقد أرسلت
٢٩٠	١	الزهاوي	الكامل	ميزاب	ثم ارعوت
٢٩٥	٣	الزهاوي	الرجز	الأدب	الشعر
٢٩٦	١	الرصافي	الخفيف	القلوبا	وتجلت
٢٩٩	١	الرصافي	الكامل	عبعوب	ان السماحة
٢٩٩	١	الرصافي	الكامل	لركوبها	ويزيدني
٣٠٠	١	الرصافي	الخفيف	حسابي	لم يكن
٣٠٢	١	الرصافي	الوافر	الوجيب	لئن فارقتني
٣٠٥ - ٣٠٤	٣	الرصافي	الخفيف	الأنجاب	جاد
٣٠٥	١	الزهاوي	الكامل	ذئاب	وأرى

اول البيت	آخره	البحر	الفائل	عدد الايات	الصفحة
فديتك	الخطوب	الوافر	الرصافي	٦	٣٠٨
وصبايا	المركب	الرميل	الشرقي	١	٣٢٩
متع	منهوب	الخفيف	الجواهري	١	٣٣٩
بالمبدعين	خرائب	الكامل	الجواهري	٢	٣٤٩
والحاضنون	زواغبا	الكامل	الجواهري	١	٣٤٩
ومشارف	مجاذبا	الكامل	الجواهري	١	٣٥٠
حتى اذا	حاطبا	الكامل	الجواهري	١	٣٥٠
وتحرسن°	الحسبا	الكامل	الجواهري	٢	٣٥٠

- ت -

سئمت	حياتي	المجثث	الزهاوي	٢	١٣٦
تميم	ضلت	الطويل	الطرماح	١	١٨٥
يا دهر	ومنحوتا	البسيط	الشيبي	١	٢٠٥
ويا عالم	القوائت	الطويل	الشيبي	٥	٢١٧
كم الى	سبات	الخفيف	الزهاوي	١	٢٧٣
نهر	والصراة	الخفيف	الزهاوي	١	٢٧٩
شقيت	غمرات	الكامل	الرصافي	١	٢٨٥
زحفت	ضوضاة	الكامل	الرصافي	١	٣٠٠
ان العوائد	أشتات	البسيط	الرصافي	١	٣٠٢
كم على	الدائرات	الرميل	الرصافي	١	٣٠٢
أحب	المرأة	المجثث	الشرقي	١	٣٢٩

- ث -

دع اللوم	بالبحث	الطويل	الرصافي	٤	١١٢
----------	--------	--------	---------	---	-----

البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الايات	الصفحة
- ح -					
وقرى النمل	الأتراح	الخفيف	الشرقي	١	١١٥
رب قصر	بجناح	الخفيف	الشرقي	٤	١١٥
أنا ما	أترجح	الكامل	الزهاوي	٤	١٢٩
ألستم	راح	الوافر	جرير	١	١٨٧
أما الأسير	براح	الطويل	الشيبي	١	١٨٧
يجبون	رماح	الطويل	الشيبي	١	٢١٣
فمن كل	الوشاح	المتدارك	الكاظمي	١	٢١٤
أهدى	بسجاح	الكامل	الرصافي	١	٢٦٧
وكان	جوارح	مجزوء	الزهاوي	١	٢٦٧
		الكامل			
		المرفل			
حبذا	براح	الخفيف	الرصافي	٢	٢٧٢
تلفون	الأرواح	الخفيف	الرصافي	١	٢٨١
أصريح	الصريح	الخفيف	الشرقي	١	٣٢١
أيها البلبل	بارتياحي	الخفيف	الشرقي	٤	٣٢٨
يا أخا	الأرواح	الخفيف	الشرقي	١	٣٢٩
- خ -					
قد رأينا	المريخ	الخفيف	الشرقي	٢	٣٢٣
- د -					
عجبت	عميدها	الطويل	الرصافي	٢	١١٢
أو ماترى	بقيود	الكامل	الرصافي	٦	١١٦
ماذا يرجى	المهتدي	الكامل	الشيبي	٢	١٢٥
٤١٣					

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الآيات	الصفحة
ونائمين	والرغد	البيسط	الشيبي	١	٢٢٦
مكشّرة	الوردا	الطويل	الشيبي	١	٢٢٨
خرس	أشهاد	الكامل	الشيبي	١	٢٢٩
البيض	السود	الكامل	الكاظمي	١	٢٣٠
واقتك	برود	الكامل	الكاظمي	١	٢٣٠
شواهد	الشوارد	الطويل	الشيبي	١	٢٣١
مضيعة	وعدا	الطويل	الشيبي	١	٢٣٣ ، ٢٣٥
أكتاب	داود	الكامل	الكاظمي	١	٢٣٣
تراهم	مشدّد	الطويل	الرصافي	١	٢٥٣
تغرب	القتاد	الوافر	الرصافي	١	٢٥٥
تقدّمت	ليد	المتدارك	الرصافي	١	٢٥٧
وجوه	اليد	الطويل	الرصافي	١	٢٦٣
وهل أنا	أقعد	الطويل	الرصافي	١	٢٦٣
وهل أنا	أرشد	الطويل	دريد بن الصمة	١	٢٦٣
وما صاحب	الممرّد	الطويل	الرصافي	١	٢٦٤
والشعر	تقليد	البيسط	الزهاوي	١	٢٧١
خالقوم	خمد	الرجز	الرصافي	٥	٢٧٢
أيها الناس	والجهاد	الخفيف	الرصافي	١	٢٨٠
في منطقه	وسؤده	المتقارب	الزهاوي	٤	٢٩٢
عقل	المتقاعد	الكامل	الرصافي	٢	٢٩٥
تنير	الدءادي	الوافر	الرصافي	١	٢٩٧
حسن	الأضداد	الكامل	الزهاوي	١	٣٠١
إن مت	أعادي	الكامل	الزهاوي	١	٣٠٣

اول البيت	آخره	البحر	الفائل	عدد الايات	الصفحة
واني لأرجو	المتباعد	الطويل	الكاظمي	١	١٩٢
الى أخ	مسعدا	السريع	الكاظمي	١	١٩٤
توعديني	موعدها	المنسرح	الكاظمي	١	١٩٦
لم يبق	فكأن قد	الكامل	الكاظمي	١	١٩٩
أفد	وكان قد	الكامل	النابعة	١	١٩٩
			الذياني		
قم عاطني	صرخدها	المنسرح	الكاظمي	١	٢٠٠
بعث	ويذود	الخفيف	الكاظمي	١	٢٠٧
والقائد	قوادا	السريع	الكاظمي	٢	٢٠٨
فاذا	فؤاد	الكامل	الكاظمي	١	٢٠٨
يبدور	وقدود	الخفيف	الكاظمي	١	٢١١
تالله	السود	الكامل	الكاظمي	٢	٢١٣
أمّا	العنقود	الكامل	الكاظمي	١	٢١٣
أيامنا	عودي	الكامل	الكاظمي	٢	٢١٤
بردى	الوراد	الكامل	الشبيبي	١	٢١٥
أو لم أكن	حديد	الكامل	الكاظمي	٤	٢١٦
نبض	البريد	الخفيف	الكاظمي	١	٢١٦
نبض	التوخيد	الخفيف	الكاظمي	١	٢١٦
والبريا	شهيد	الخفيف	الكاظمي	٢	٢١٧
اذا اخترق	هدا	الطويل	الشبيبي	١	٢٢١
يا ايها	مرتاد	البسيط	الكاظمي	١	٢٢١
ما يرجي	الولد	الرمل	الشبيبي	١	٢٢٣
أنتم	الغد	الرمل	الشبيبي	١	٢٢٤
بخلت	لخمود	الكامل	الكاظمي	٢	٢٢٤

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الابيات	الصفحة
أعيا	غد	البسيط	الجواهري	٢	١٢٦
كفى	مقيد	الطويل	الرصافي	٥	١٢٦ - ١٢٧
فوجه	جيدا	الوافر	الرصافي	٣	١٣٧
اذا أنا	مقصد	الطويل	الرصافي	١	١٤٠
تعودت	يتعود	الطويل	الرصافي	١	١٤٥
الشعر	زوائد	الكامل	الزهاوي	١	١٤٩
وكان	تصعد	مجزوء	ابن المعتز	٢	١٥١
		الكامل			
		المرفل			
اذا رمت	المعقد	الطويل	الرصافي	١	١٥٥
في قديم	جديد	الخفيف	الشبيبي	١	١٦٧
اني يذكرني	شداد	الكامل	الشبيبي	١	١٧١
لظى	الجلدا	الطويل	الشبيبي	١	١٧٣
ليس	التوحيد	الخفيف	الكاظمي	١	١٧٨
ينساب	مجعدها	المنسرح	الكاظمي	١	١٧٩
فيالق	أهدى	الطويل	الشبيبي	١	١٨٥ ، ٢١٠
وتسعدني	شواهد	الطويل	المتنبي	١	١٨٦
لا فرعها	محتدها	المنسرح	الكاظمي	١	١٨٨
لاناقتي	أجهدا	المنسرح	المتنبي	١	١٨٨
له أياد	أجدها	المنسرح	الكاظمي	١	١٨٨
له أياد	أعدها	المنسرح	المتنبي	١	١٨٩
مضت	لبد	البسيط	الشبيبي	١	١٨٩
تشریف	جيد	مجزوء	الكاظمي	١	١٩١
		الكامل			
		المرفل			

البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الأبيات	الصفحة
وما الحق	والد	المتدارك	الرصافي	١	٣٠٣
يعيش	مناكيد	الطويل	الزهاوي	١	٣٠٧
ولقد ساء	بغداد	الخفيف	الرصافي	٣	٣٠٧
بك أحلام	مراد	الخفيف	الرصافي	٣	٣٠٧
إليك	شديد	الوافر	الرصافي	٣	٣٠٨
أيها البلبل	وجدى	الخفيف	الشرقي	٤	٣٢٤
انقضى	تضاد	الرملى	الشرقي	٤	٣٣٠
فضاء	النشيد	المتدارك	الشرقي	٥	٣٣١

- د -

قولاً	الشجر	المنسرح	ابن الرومي	٢	٧١
وكنتم	المجبر	الطويل	البحري	١	٧٥
وأجود	العصر	البسيط	الرصافي	٢	١٣٦
لقد ظرت	منظر	الطويل	الرصافي	١	١٤٠
والشعر	يكبر	مجزوء	الزهاوي	١	١٤٤
		الكامل			
طابقت	العبر	البسيط	الرصافي	٢	١٤٥
ولولا	عذر	الطويل	الرصافي	١	١٥٠
والشعر	أجدر	مجزوء	الزهاوي	١	١٥١
		الكامل			
والشعر	ظهر	مجزوء	الزهاوي	١	١٥٢
		الكامل			
ما الشعر	استقرا		الكاظمي	١	١٥٢ ، ١٦٥
والشعر	بمفتقر	البسيط	الزهاوي	١	١٥٣

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الابيات	الصفحة
وأحسن	بمقدار	الطويل	الزهاوي	١	١٥٣
وارسلته	ثرا	الطويل	الرصافي	١	٢٤٢٠ ١٥٦
بلغتك	الذكر	الطويل	الشيبي	١	١٧٣
على ذكره	يذكر	الطويل	الكاظمي	١	١٧٤
هتفت	الغمر	الطويل	الكاظمي	١	١٨٦
ولتقتد	السوري	الكامل	الكاظمي	١	١٩٢
توهمت	الخور	البسيط	الكاظمي	١	١٩٥
ومن لحسين	الحضر	الطويل	الكاظمي	١	١٩٥
فقال	مرّ	الطويل	ابو فراس	١	١٩٩
			الحمداني		
غداة	الذعر	الطويل	الكاظمي	٢	١٩٩
تمرست	الذعر	الطويل	المتنبي	١	١٩٩
وتضرب	المجر	الطويل	المتنبي	١	١٩٩
فأذكرتي	ذكرى	مخلّع	الكاظمي	١	٢٠٤
		البسيط			
ولربما	وثبير	الكامل	الكاظمي	١	٢٠٦
قلت	التفكير	الكامل	الكاظمي	١	٢٠٨
لا قلت	ثغور	الكامل	الكاظمي	٣	٢٠٨
فكأن	مأمور	الكامل	الكاظمي	٤	٢٠٩
فأسلم	ذخرا	مخلّع	الكاظمي	١	٢١٨
		البسيط			
وأشرقت	الكبر	المتدارك	الشيبي	٥	٢٢٧
فاني	أمر	المتدارك	الشيبي	١	٢٣٢
والله	سرور	الكامل	الكاظمي	١	٢٣٥

البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الايات	الصفحة
أنا	المنظور	الكامل	الكاظمي	١	٢٣٥
تحوي	تنحصر	البسيط	الزهاوي	٣	٢٤٦
فراح	السحر	الطويل	الرصافي	١	٢٥٤
لقد كان	جعفر	الطويل	الزهاوي	٥	٢٥٧
رقى	غر	الطويل	الرصافي	١	٢٥٩
وبيضة	الخدر	الطويل	الرصافي	١	٢٦٢
يقولون	الصبر	الطويل	الزهاوي	١	٢٦٢
مثلت	طيور	الكامل	الرصافي	٢	٢٦٨
فقدنا	المؤزر	الطويل	الرصافي	١	٢٦٨
فاليك	شكري	مجزوء	الرصافي	١	٢٦٩
		الكامل			
		المرفل			
جاء	وفخارا	الخفيف	الزهاوي	٥	٢٧٠
وليل	يتغورا	الطويل	الرصافي	٣	٢٧٠
وان لم	قدر	الطويل	الرصافي	١	٢٧١
وداعاً	سأظفر	الطويل	الزهاوي	١	٢٧٥
ثم اني	تغور	الخفيف	الزهاوي	١١	٢٧٩ — ٢٧٨
والجوهر	ويقتدر	البسيط	الزهاوي	٢	٢٨٠
لقد شامت	كبارا	الوافر	الرصافي	٥	٢٨٢ — ٢٨١
تفوق	ويخبر	الطويل	الزهاوي	١	٢٨٢
لذلك	الحواضر	الطويل	الرصافي	١	٢٨٣
اذا كان	ماهرا	الطويل	الرصافي	١	٢٨٥
ليست	تسير	مجزوء	الزهاوي	٢	٢٨٦
		الرمل			
قال	قدير	الخفيف	الزهاوي	٢	٢٨٧

الصفحة	عدد الأبيات	القائل	البحر	آخره	أول البيت
٢٩٨	١	الزهاوي	مجزوء الكامل	تزبثر	لقد ازبأرت
٢٩٨	١	الرصافي	الخفيف	اشمخرارا	وأقاموا
٢٩٩	١	الرصافي	الخفيف	ازورارا	عبّدوها
٣٠٠	١	الزهاوي	مجزوء الكامل المرفل	الحرّارا	قالوا
٣٠٠	١	الزهاوي	الخفيف	يسير	عن أمور
٣٠١	١	الزهاوي	الخفيف	الفرير	قال
٣٠١	١	الرصافي	البسيط	الضرر	فان نفعك
٣٠١	١	الزهاوي	الكامل	وطاروا	انا بعصر
٣٠٣	١	الرصافي	البسيط	الحجرا	تقسو
٣٠٤	٢	الزهاوي	الخفيف	حقير	في بلادي
٣٠٤	١	الرصافي	البسيط	منتظر	لا تعجن
٣٠٨	٣	الزهاوي	الخفيف	سحارا	لست
٣٢٣	٢	الشرقي	الخفيف	والآشور	ذهبت
٣٢٣	٢	الشرقي	الخفيف	ووزير	بعد تلك
٣٢٣	٢	الشرقي	الخفيف	الجعارة	قد رأينا
٣٢٥	٤	الشرقي	الخفيف	المهجور	ايها البلبل
٣٢٨	٤	الشرقي	الخفيف	بالأوتار	ربّ صوت
٣٤٠	١	الجواهري	الطويل	قدرا	طموح
٣٤١	١	الجواهري	الطويل	جمرا	وكنت
٣٤٣	٢	الجواهري	الطويل	تعري	وما أنت
٣٤٩	١	الجواهري	الكامل	وفجارا	نزّلوا

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الايات	الصفحة
- ز -					
أخو	يروز	المجتث	الزهاوي	١	٢٥٩
انّ عقل	رازه	الخفيف	الرصافي	٢	٢٧٥
بالترك	باللاز	البيسط	الرصافي	١	٢٧٩
هو في	أنشازه	الخفيف	الرصافي	١	٢٩٠
- س -					
ومن عاداك	المرميسا	الوافر	ابن منذر	١	٧٠
لي في	بمحسوس	البيسط	الزهاوي	٢	١٢٩
يمارس	يمارس	الطويل	الزهاوي	١	١٣٩
أنا لا	وسلاسة	الخفيف	الرصافي	٢	١٤٦
سيان	أم سا	مجزوء	الكاظمي	١	١٩٧
		الكامل			
		المرفلّ			
أين المفلّق	واكتسى	الكامل	الكاظمي	١	٢١٧
فيالك	أقصى	الطويل	الشبيبي	١	٢٣٢
لو يستدر	الكيسا	الكامل	الرصافي	١	٢٧٥
أنا أبكي	السياسة	الخفيف	الرصافي	٣	٢٨٤
أضاع	قدموسا	السريع	الزهاوي	٣	٢٨٩
زفّت	الانكليس	المجتث	الزهاوي	١	٣٠٠
لموت	الناس	الخفيف	الشرقي	١	٣٠٧
شمعة	عرسي	الطويل	الزهاوي	٢	٣٣٠
تعس	القداسة	الخفيف	الجواهري	١	٣٣٨
ليلة	حساسة	الخفيف	الجواهري	١	٣٣٨

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الأبيات	الصفحة
- ش -					
فيينا	فراشا	الوافر	الكاظمي	١	١٩٥
أرى	نعيش	الطويل	الرصافي	١	٢٧٥
- ض -					
وقالوا	أفضى	الهزج	الكاظمي	١	١٩٧
لئن ذهب	يموِّض	الطويل	الزهاوي	٢	٣٠٢
- ع -					
صلة	منقطعا	الرمل	الشيبي	١	١٣٧
وليس	انتجاع	الوافر	الشيبي	٧	١٤٢
ولست	رَفَع	الطويل	الرصافي	١	١٤٧
كغادة	قناع	المجتث	الزهاوي	١	١٤٩
تحايا	بقاع	الوافر	الشيبي	١	١٧٤
تذكرت	وللعلم	الطويل	الشيبي	١	١٧٧
أيا بانة	يفرع	الطويل	الكاظمي	١	١٨٥
أترى	وللعلم	مجزوء	الكاظمي	١	٢٠٤
		الكامل			
يطالنا	تتقلع	الطويل	الكاظمي	١	٢٠٦
الوداع	الوداع	الخفيف	الشيبي	١	٢١٥
قد آن	صدعا	البسيط	الكاظمي	١	٢٢٢
وسقى	المرتبا	الرمل	الشيبي	١	٢٢٨
وأما توا	المبدعا	الرمل	الشيبي	١	٢٣٥
واتقت	الرمل	والورعا	الشيبي	١	٢٣٥

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الايات	الصفحة
ودعا	دعا	الشبيبي	الوافر	١	٢٣٥
يا أرض	أقلعي	مجزوء الرجز	الزهاوي	١	٢٥٤
قد بلغ	موضع	مجزوء الرجز	الزهاوي	١	٢٥٤
وقفت	شعاعا	الطويل	الرصافي	١	٢٦٣
أقوى	بلقع	الكامل	الرصافي	١	٢٦٤
وقد زوّجوها	يطمع	الطويل	الزهاوي	١	٢٩٠
على كل	أتوقع	الطويل	الزهاوي	١	٢٨٢
ومن بعد	وتخضع	الطويل	الزهاوي	١	٢٨٢
وهناك	سميدع	الكامل	الزهاوي	١	٢٩٧
ترى	متمتع	الطويل	الزهاوي	١	٣٠١
أفي الحق	تجوع	الطويل	الزهاوي	١	٣٠٧
وينقص	التدافع	الطويل	الشرقي	١	٣٢٣
نشر	الراعي	الخفيف	الشرقي	٤	٣٢٨
سكت	الشراع	الخفيف	الشرقي	١	٣٢٩
مسكتهم	الانصياعا	الوافر	الجواهري	١	٣٤٩

- ف -

هذي	متكلف	الكامل	الرصافي	٧	١١٢
أنا	وأعنت	الكامل	الرصافي	٦	٢٨٠
لهفي	الكثيف	مجزوء الكامل المرفل	الزهاوي	٢	٢٨٣

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الايات	الصفحة
هي كتيّة	الوظائف	الخفيف	الشرقي	١	
	الأحقاف	الكامل	الشرقي	١	٣٢٣
عناد	وآف	الطويل	الجواهري	٤	٣٤١

- ق -

ألا خالفوا	يوافق	الطويل	الكاظمي	١	١٥٥ ، ١٩٣
الى الآن	يلفّق	الطويل	الشبيبي	٣	١٣٥
ماعد	واخلاقا	السريع	الشبيبي	٢	١٣٥ - ١٣٦
وانّ أحسن	صدقا	البسيط	الزهاوي	١	١٣٩
متى خيروني	أتأثّق	الطويل	الشبيبي	١	١٤٤
الشعر	ضيق	مجزوء	الكاظمي	٢	١٥٥
		الكامل			
		المرفّل	الكاظمي		
ولما علا	ودرداق	الطويل	الكاظمي	١	١٧٤
لا ترم	والرشوق	مجزوء	الكاظمي	١	١٩٨
		الكامل			
		المرفّل			
فما هانوا	افترقوا	مجزوء	الشبيبي	١	٢٠١
		الوافر			
فآونة	رقاقا	الوافر	الشبيبي	١	٢٣٢
أسكّان	عقيق	الوافر	الشبيبي	١	٢٣٤
فالنن	العيّوقا	الكامل	الرصافي	١	٢٥٩
ان الحياة	يطاق	الكامل	الزهاوي	١	٢٨٤
كراهة	فطلاق	المجثّث	الزهاوي	١	٢٨٧

اول البيت	آخره	البحر	القاتل	عدد الايات	الصفحة
ما أحسن	الفسق	البسيط	الزهاوي	٢	٢٩٥
نفضت	خلائق	الطويل	الرصافي	٢	٢٩٥
وتجيد	انيقا	الكامل	الرصافي	١	٢٩٩
خضوع	يعق	الوافر	الجواهري	١	٣٤١

- ه -

قتلوا	ويدوك	الكامل	الشبيبي	١	١٨٠ ١٩٦٦
يا سبّة	سيكس ييكو	الكامل	الكاظمي	١	١٩٢
يا بابل	تتنيك	الكامل	الشبيبي	١	١٩٢
نفثات	لقاكا	الكامل	الكاظمي	١	١٩٦
رّب	ترديك	الخفيف	الكاظمي	١	٢٢٣
لقد ناح	دهوك	الوافر	الرصافي	٢	٢٥٨ ٢٨٠
وما عاب	وديك	الوافر	الرصافي	١	٢٩٠
ونمضخ	للعلوك	الوافر	الرصافي	١	٢٩٠
وانّ طيب	الممصطك	الطويل	الرصافي	١	٢٩٨

- ل -

أملتس	عقلا	الوافر	الشبيبي	٤	١٢٦
قال	جبريل	الخفيف	الرصافي	١	١٢٧
دع	المستدل	المجثث	الزهاوي	٢	١٢٨
قد قلت	مضلّل	مجزوء	الزهاوي	٦	١٢٩
		الكامل			
أهيم	ناقل	الطويل	الشبيبي	١	١٣٦
من الحق	وباطل	الطويل	الشبيبي	٢	١٤٠
أصف	أفضل	الكامل	الكاظمي	١	١٤٠

الصفحة	عدد الأبيات	القائل	البحر	آخره	اول البيت
١٦٨	١	الشيبي	الطويل	قلائل	وأجمع
١٧٤	١	الشيبي	البيسط	بطل	قد اعتذرنا
١٧٩	١	الشيبي	البيسط	مرتحل	مالي
٢٠١٤ ١٨٧	١	الكاظمي	الوافر	قتال	ونقتل
١٩٣٤ ١٨٧	١	المتنبي	الوافر	قتال	نمّـد
١٨٨	١	الشيبي	البيسط	والعلل	كم تنبذون
١٨٨	١	الشيبي	البيسط	والعذل	يامن
١٩٥	١	عدي بن الرقاع	البيسط	انتقلا	وقد أراني
٢٠٠	١	الشيبي	البيسط	جريال	مورّد
٢٠٤	١	الشيبي	الطويل	الهياكل	معانيك
٢٠٤	٢	الشيبي	الطويل	الدلائل	من الطبع
٢١١	٧	الشيبي	الوافر	الرفلا	وما طاور
٢١٢	٢	الشيبي	المتدارك	المقبل	كأن الفصون
٢١٤	١	الشيبي	الوافر	الحجال	وأرباب
٢١٥	٣	الشيبي	البيسط	والجبل	ما استجشيت
٢٢٢	١	الشيبي	الطويل	يتخاذل	لقد فشلت
٢٢٣	١	الكاظمي	الخفيف	يثل	ما كان
٢٢٦	١	الشيبي	البيسط	عزل	شاكون
٢٢٨	١	الشيبي	المتدارك	البلبل	حدا
٢٢٨	١	الشيبي	المتدارك	الجدول	تذكرت
٢٣٠	١	الشيبي	الطويل	أحاول	أحاول
٢٣٠	١	الشيبي	الطويل	عاجل	فثمة
٢٣١	١	الشيبي	الوافر	الملال	وهبني

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الايات	الصفحة
شتان	بخل	السريع	الكاظمي	١	٢٣١
قظرت	كليل	الطويل	الرصافي	٢	٢٤٥
ساكت	الطويل	الخفيف	الزهاوي	١	٢٦٣
راحل	الطويل	الخفيف	الشريف الرضي	١	٢٦٤
ألا ليت	الظل	الطويل	الزهاوي	٥	٢٦٥
ماللديار	ترحال	البسيط	الرصافي	٣	٢٦٥
ضحكت	أصيلا	الكامل	الرصافي	١	٢٦٩
أطلق	مغلول	الخفيف	الرصافي	٢	٢٧٢
حجرات	نحولا	الخفيف	الزهاوي	٤	٢٧٢
تقول	أتوسل	الطويل	الزهاوي	٢	٢٧٥ ، ٢٩٠
انما الحق	بالأموال	الخفيف	الرصافي	١	٢٨٣
ما لم	عجّل	البسيط	الزهاوي	١	٢٨٣
قد بكته	المسؤول	الخفيف	الرصافي	٢	٢٨٤
ألا انما	مؤصّل	الطويل	الزهاوي	٣	٢٨٥
حكيم	اشكال	الطويل	الرصافي	٧	٢٨٦
للمرأة	مجل	المجثث	الزهاوي	٤	٢٨٨
تجرعت	تغلي	الطويل	الزهاوي	١	٢٨٩
قيل	ونحولا	الخفيف	الزهاوي	٥	٢٩١
ودارت	جريال	الطويل	الرصافي	١	٢٩٧
فيا عجباً	والجنيرال	الطويل	الرصافي	١	٣٠٠
الى أن	وينقل	الطويل	الزهاوي	١	٣٠١
هنالك	معضل	الطويل	الزهاوي	٣	٣٠٣ — ٣٠٤
وأصبح	يسأل	الطويل	الزهاوي	١	٣٠٤

الصفحة	عدد الايات	القائل	البحر	آخره	اول البيت
٣٠٤	١	الزهاوي	البسيط	الثلل	هل يستطيع
٣٠٥	٢	الزهاوي	البسيط	متصل	وانما عادة
٣٠٧	١	الزهاوي	الطويل	قليلا	أما في
٣٢٠	٤	الشرقي	المتدارك	البلبل	وما بلد
٣٣٠	٣	الشرقي	الرمل	الدلال	فتة
٣٣٩	١	الجواهري	الكامل	فصوله	وَدَعَت
٣٤٠	٢	الجواهري	الكامل	محوه	واذا أسفتُ
٣٤٠	٤	الجواهري	الكامل	طلوله	بادي
٣٤٠	٢	الجواهري	الكامل	خيوله	وتعلمنْ

- ٢ -

٧٠	٣	أبو نواس	الكامل	الكرم	صفة
١٢٥	١	الشيببي	البسيط	وأحلام	العلم
١٢٨ - ١٢٧	٤	الرصافي	الطويل	لازم	أرى
١٢٨	٢	الزهاوي	مجزوء الرجز	ملهمي	ماقلت
١٢٨	٢	الزهاوي	الطويل	مظلم	متى ينجلي
١٣٠	٢	الكاظمي	الكامل	اسلاما	سيان
١٣٠	١	الكاظمي	الطويل	حاكم	صليبة
١٣١	١	الكاظمي	الطويل	المظالم	أقاموا
١٤٨	١	الزهاوي	مجزوء الكامل	تلتزم	الشعر
١٤٨	١	الشيببي	الكامل	يلجم	أبدعت
١٥٦	١	الشيببي	الكامل	ينظم	وثرته

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الايات	الصفحة
لقد أينعت	الصوارم	الطويل	الكاظمي	١	١٧٤
تذكرني	وغيماً	الطويل	الشيبي	١	١٧٧
كلاني	بهيماً	الطويل	الشيبي	١	١٨٤
أيا ظبية	أم سالم	الطويل	ذو الرمة	١	١٨٥
وساوس	الكلم	البسيط	الكاظمي	١	١٨٦
كم تطلبون	والكرم	البسيط	المتنبي	١	١٨٨
يامن يعز	عدم	البسيط	المتنبي	١	١٨٨
اذ لست	والاسلام	الكامل	الشيبي	١	١٩٢
بارك	الهمم	مجزوء	الكاظمي	١	١٩٣
		الخفيف			
بنوا	الأطم	البسيط	الكاظمي	١	١٩٧
ليس	ابنما	مجزوء	الكاظمي	١	١٩٧
		الكامل			
ويا أثلاث	وسيماً	الطويل	الشيبي	٢	٢٠٣
أعلل	ورسيماً	الطويل	الشيبي	١	٢٠٣
سقى	الديم	المتدارك	الكاظمي	١	٢٠٣
تألف	السوائم	الطويل	الكاظمي	١	٢١٣
على مسقط	ذي سلم	المتدارك	الكاظمي	٢	٢٢٧، ٢١٥
اني نظرت	مقسوم	البسيط	الشيبي	٢	٢١٨
هل علم	ليماً	مختلّع	الكاظمي	١	٢٢١
		البسيط			
أتمم	هضموا	البسيط	الكاظمي	١	٢٢١
واققص	مثلماً	مجزوء	الكاظمي	١	٢٢٢
		الكامل			

اول البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الايات	الصفحة
ليت	بغلام	الخفيف	الكاظمي	١	٢٢٣
ظننت	سليما	الطويل	الشبيبي	١	٢٢٦
أحبّابي	هم	المتدارك	الكاظمي	٤	٢٢٧
زِنْ قَبْل	مترن	البسيط	الشبيبي	٢	١٤٥
لعمرك	الذهن	الطويل	الزهاوي	٢	١٤٥
ولما ارتقى	ميزان	الطويل	الشبيبي	١	١٧٣
مالبنا	جوانا	الخفيف	الشبيبي	١	١٧٣
دعوني	دين	الوافر	الشبيبي	١	١٧٣
ربما تعجبنا	دمنّا	الرمّل	الشبيبي	١	١٧٤
كأن لم	عمران	الطويل	الشبيبي	١	١٩٢
فكأنني	هاني	الخفيف	الكاظمي	١	١٩٥
أزفت	وأرونا	الخفيف	الكاظمي	١	١٩٧
أرى	وبرلن	الطويل	الشبيبي	١	١٩٨
ان يشوا	وهاوونا	الخفيف	الكاظمي	١	١٩٨
فيا ليتها	وثهلان	الطويل	الشبيبي	١	٢٠٣
يمينا	والحجون	الوافر	الكاظمي	١	٢٠٤
حملت	حنين	الوافر	الشبيبي	١	٢٠٦
بأسود	طينينا	الخفيف	الكاظمي	١	٢١٧، ٢١١
كأن	وأزمان	الطويل	الشبيبي	٢	٢١٢
وملكت	الحرونا	مجزوء	الكاظمي	١	٢١٣
		الكامل			
		المرفل			
يا ربّ	وتمكينّا	البسيط	الشبيبي	١	٢١٨
ليكن	أينّا	الخفيف	الكاظمي	١	٢٢١

البيت	آخره	البحر	القائل	عدد الايات	الصفحة
فكم اتمنى	مثنى	الطويل	الشبيبي	١	٢٢٢
قد بلونا	المكنونا	الخفيف	الكاظمي	١	٢٢٩
لنقض	الخنا	المتدارك	الشبيبي	١	٢٢٩
وما خرب	أوطان	الطويل	الشبيبي	١	٢٣١
أو لم تملكوا	قرونا	الخفيف	الكاظمي	١	٢٣٥
لم يكن	معلنا	مجزوء	الزهاوي	٢	٢٤٢
		الخفيف			
فهاموا	شيطان	الطويل	الرصافي	١	٢٥٣
لقد ملكت	يرضينا	البيسط	الزهاوي	١	٢٥٤
تعيد	عالم	الطويل	الكاظمي	١	٢٣٥
لسرت	وحزوما	الطويل	الشبيبي	١	٢٣١
قد أدبروا	تبتسم	البيسط	الكاظمي	١	٢٣٢
عمّ البلاء	تسجم	البيسط	الكاظمي	١	٢٣٢
ان عاهدوا	واهتضموا	البيسط	الكاظمي	٢	٢٣٣
يا نار	سلاما	المجث	الزهاوي	١	٢٥٤
أبثين	حسام	الكامل	الزهاوي	١	٢٥٨
وما ربّة	المصمّم	الطويل	المتنبي	١	٢٦٤
فاذا ما	وعراما	الخفيف	الرصافي	٦	٢٧١
فان كان	أعلم	الطويل	الزهاوي	١	٢٨٢
فهذه	مؤلة	السريع	الرصافي	٢	٢٨٣
فقد كنت	العلم	الطويل	الرصافي	١	٢٨٥
وقد جعل	يندم	الطويل	الزهاوي	١	٢٨٧
فقلت	مسلم	الطويل	الزهاوي	١	٢٨٧
لست	متيّم	الرجز	الزهاوي	١	٢٨٨

الصفحة	عدد الايات	القائل	البحر	آخره	اول البيت
٢٨٨	١	الزهاوي	الخفيف	أحلام	هو نوم
٢٨٩	١	الرصافي	الوافر	القويم	يتمّ
٢٩٠	١	الزهاوي	البسيط	دم	كانها
٣٢٨	١	الشرقي	الكامل	الالهام	ان قلبي
٣٤٨	١	الجواهري	الخفيف	ومنفطم	لاهمّ
٣٤٨	١	الجواهري	المتدارك	تكرموا	ويهتف
٣٤٩	١	الجواهري	المتدارك	تهضم	وان بطونّ

- ن -

٢٥	٤	ابو نواس	المديد	للعيان	غير أني
١٣١	٤	الكاظمي	الخفيف	المصونا	مثلوا
٢٦٤	١	الرصافي	الطويل	نيران	مقاحيم
٢٦٧	٣	الزهاوي	الكامل	بيان	مثل الدمى
٢٦٩	١	الزهاوي	الكامل	الأغصان	من نسوة
٢٧٥	١	الزهاوي	الكامل	التربان	فأبى
٢٧٥	١	الزهاوي	الكامل	السلطان	قد جاء
٢٧٥	١	الرصافي	الخفيف	الميدان	رحت
٢٨١	٢	الرصافي	الوافر	اليقينا	فهر شبل
٢٨٩	١	الرصافي	الخفيف	الديّا	فلهذا
٣٠٢	١	الرصافي	مجزوء الرمل	لِدائن	فهو للغرب
٣٣٨	١	الجواهري	الخفيف	يزدهيني	كلّ ما في
٣٣٨	١	الجواهري	الخفيف	الدين	أنا ضدّ
٣٣٨	١	الجواهري	الخفيف	فأهجريني	جريّني
٣٣٨ — ٣٣٩	٣	الجواهري	الخفيف	بالغضون	قبلك
٣٤٣	١	الجواهري	الخفيف	ورزاة	معها

<u>اول البيت</u>	<u>آخره</u>	<u>البحر</u>	<u>القائل</u>	<u>عدد الابيات</u>	<u>الصفحة</u>
- ه -					

القلب	ينهى	المجتث	الجواهري	٢	١٢٨
-------	------	--------	----------	---	-----

- و -

من العاكف	الشكوى	الطويل	الشبيبي	١	٢٠٣ ، ١٨٠
وأمر	عفوا	الطويل	الشبيبي	١	٢٣٣

- ي -

بشر	البشري	الخفيف	الشبيبي	١	١٢٥
ضلّ	القدري	الخفيف	الشبيبي	٢	٢٠٥
المنايا	البريا	الخفيف	الزهاوي	٥	٢٨٨ - ٢٨٧

nding upon the language of Abd-el-Muhsin Al-kadhimi as it represents the primary and simple levels of imitation which is based on recalling the vocabulary, forms and the methods if necessary and using them as they are, while the poetry of Mohammed Ridha Ashebib represents the uppermost level of imitation, by the workmanship he includes in his poetry.

The fifth chapter, "Disturbance of the language of poetry between fabricating and simplicity". It studies the disturbance of poetry as it appears in the attempts of Jameel Sidqi Ezzehawi and Maruf Errusafi in joining the traditional language and the modern language in the framework of levels of "fabricating" that composes the controlling mark of Ezzehawi poetry, in spite of the two levels, interference in each other.

The last chapter, "The beginnings of innovation in the language of poetry between the disturbance of whisper and the skill loudness," studies the innovative phenomena reprinted in the disturbed attempts of Ali Esherqi which are marked by the relative turning off rhetoric of old stamp to the modern, whispering language of calm, various rhythms, and which aimed at expressing personal feelings. On the other hand, it studies the various techniques the poet Mohammed Mehdi Al-Jawahiri introduced to renew the classic Arabic.

The thesis, then, concludes in elucidating the effects the modernity qualities introduced during the interval concerned & the poetical movement that followed world war II".

SUMMARY

this thesis studies the "Language of modern poetry in Iraq between the beginnings of the 20th century and world warII". This era is distinguished by different developments that took place in every field of general life, and in widening Iraqi relations with external word, thus affecting poetry in an observable way on poetry also.

This study contains six chapters. The first chapter, "preface to the language of poetry", studies the several qualities the language of poetry is distinguished by concerning the word, or the way of composing, the rhythm, too.

The second chapter, "Theoretical bases in the language of Arabic Poetry", studies the cases of the various kinds of vision, style and structure the Arab Poetry passed by since its birth till last century among relations of: being affect and effecting, difference similarity and observing their historical evolution. It is an attempt to originalize a number of the qualities of "in modernism" in the interval concerned.

The third chapter, "Position of poetry in Iraq between the beginnings of 20th century and world warII" studies the general attitude of Iraq and its effect on the vision of poets, their technical levels and personifications in their divans.

The other three chapters have studied the basic direction of the language of poetry through personal examples; the fourth chapter, "Imitation in the language of poetry between extemporization and workmanship, "studied the qualities of imitation and its levels depe-

المحتويات

١١ - ٩	المقدمة
١٣	الفصل الأول
٣٠ - ١٥	تمهيد في لغة الشعر
٣١	الفصل الثاني
١٠٨ - ٣٣	اساسيات نظرية في لغة الشعر العربي
٤٨ - ٣٣	لغة الشعر العربي قبل الاسلام
٥١ - ٤٩	الاسلام ولغة الشعر
٦٥ - ٥٢	لغة الشعر الأموي
٦٦	لغة الشعر المحدث
١٥٩	الفصل الثالث
	الموقف الشعري في العراق بين مطلع
١٥٨ - ١١١	القرن العشرين والحرب العالمية الثانية
١٥٩	الفصل الرابع
	التقليد في لغة الشعر بين الارتجال والصناعة
٢٣٦ - ١٦١	(عبد المحسن الكاظمي - محمد رضا الشيببي)
٢٠٢ - ١٦٩	سلامة المبنى - الصحة
١٦٩	المفردات والصيغ - النقل
١٨٢	الصياغة - النمط
١٩٠	الايقاع - الضرورة
٢٢٥ - ٢٠٢	بلاغة العبارة - الوضوح
٢٣٦ - ٢٢٥	جمال الشعور والتأثير - الصناعة

اضطراب لغة الشعر بين التلفيق والسهولة

- (جميل صدقي الزهاوي - معروف الرصافي) ٢٣٩ - ٣٩
 المعجم الشعري - الاختلاط ٢٥١ - ٢٦٠
 الصياغة - التراكم ٢٦٠ - ٢٩١
 الايقاع - اضطراب الاطار ٢٩١ - ٣٠٨

بوادر التجديد في لغة الشعر بين اضطراب الهمس ومهارة

- الجهر (علي الشرقي - محمد مهدي الجواهري) ٣١٣ - ٣٥٦
 التجديد في لغة الشرقي ٣١٨
 التجديد في لغة الجواهري ٣٣٤
 الالفاظ ٣٤٧
 البناء ٣٥١

- فهرس الاعلام ٣٨٥
 فهرس الشعر ٤٠٩
 خلاصة الرسالة باللغة الانكليزية ٤٣٤

رقم الايداع في المكتبة الوطنية - بغداد
(٧٥٢) لسنة ١٩٨٥

دار الحرية للطباعة - بغداد

١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م

